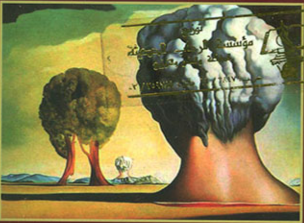
النقد الثقافي

من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثقافية

عبد الرزاق المصباحي



مؤسسة الرحاب الحديثة
للطباعة والنشر والتوزيع
بيروت - لبنان

عبد الرزاق المصباحي

النَّـقْدُ الثَّقَافِيُّ

من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثقافية

مؤسسة الرحاب الحديثة
للطباعة والنشر والتوزيع
بيروت - لبنان

الفهرس

النقد الثقافي

الكتاب: النقد الثقافي
من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثقافية
الموضوع: أدب
تأليف: عبد الرزاق المصباحي

تصميم الغلاف: القسم الفني
في مؤسسة الرحاب الحديثة
لوحة الغلاف: Three Sphinxes of Bikini
تصميم واخراج داخلي: حسين طه
hussein.taha@live.com

الطبعة الأولى: 2014-2015

مؤسسة الرحاب الحديثة
للطباعة والنشر والتوزيع
هاتف: 00961 3 359700
تلفاكس: 00961 7 241032
ص.ب: 11/3847 بيروت - لبنان
alrihabpub@terra.net.lb
ahmad.fawaz@live.com

ISBN 978-9953-594-27-9

إهـــــداء

إلى الوالدين الرائعين وفاءً بذلك الحلم القديم

مدخـــــــــل

مـا القيمـة المضـافة لمشروع النقـد الثقـافي في المشـهد النقـدي العـربي الحديث؟ وهل إعلان موت النقد الأدبي واتخاذ النقد الثقافي بديلاً منهجياً عنه كافٍ لتحقيق طفـرة في هـذا المشـهد؟ وإلى أي حـدّ تمكَّـن النقـد الثقـافي مـن التأسيس لأدوات نقدية قادرة على استكناه المضمرات النسقية للخطاب؟ هـل تستطيع الأداة النقدية الثقافية، وهي تؤسـس نقلتهـا المصـطلحية والإجرائيـة، ادعاءَ الانفلات من ربقة الأنساق الثقافيـة؟ ثـم كيـف تلقـى المشـهد النقـدي العربي مشروع النقد الثقافي؟. من زاوية أخرى، هل بمقدور مصـطلحي (الرؤيـا الثقافية والبليغ الثقافي)، اللذين تستسـعفهما هـذه الدراسـة، تقـديمَ مقـترب ثقافي للنص الشعري يأخذ بالاعتبار خصوصيته المضادة للتنميط والحدّ المانع؟

إن النقد الثقافي نشاطية نقدية غايتها تفكيـك الأنسـاق الثقافيـة المضمرة وفعلها المضاد للوعي وللحـس النقـدي، في سـعيها إلى إعـادة إنتـاج قـيم التمركـز والنسـخ والاحتـواء الـقسري، والمتسربـة بوسـاطة أنظمـة ثقافيـة مـتحكمٍ في غاياتهـا ومراميهـا. والثقافـة هنـا بمعناهـا الأنثروبولوجي التي تعنـي، كـما عنـد كليفـورد غيرتـزGeertz ، إنتـاجَ آليـات الهيمنـة والإخضـاع "بإسـقاط سـماتنا الذاتيـة عـلى (الغربـاء)

حتى يتحول الآخر إلى صورة مستنسخة من الأنا"[1]، وليس، فقط، مجموع الأعراف والعادات والتقاليد، وهو ما يوازي مفهوم المؤسسة الرسمية التي تتحكم في الخطاب ورعية الخطاب، وتستهدف إخضاع المخالف وإسكاتَه وتدجين المعارض وإلجامه عن طريق تنميط الخطاب ضمن تراتبية معينة للتحكم، دون وعي من المستقبِل الثقافي، في طبيعة التفاعلات التي ينفرز عنها الصراع بين الأفراد والطبقات مع المؤسسة الرسمية التي تسيطر عليها النخبة. فالنقد الثقافي يقدم نفسه بوصفه خطاباً نقدياً يحتفي بالاختلاف والغيرية ويناهض أشكال التنميط والتدجين أو "قبحيات الخطاب" التي لم يستطع النقد الأدبي في كل تاريخه الطويل أن يسائل حركيتها القاتلة، والمتملكة لبنيات خطاب متنوعة، إبداعية وفكرية، بسبب من العمى الثقافي الشامل الذي خدّر أدواتِه نتيجة خضوعه للاستهلاك الجمالي دون نقد متعته أو تقويضها.

لعلَّ هذا هو طرح الناقد السعودي عبدالله الغذامي منذ كتابه الذائع (النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية) المتضَمِّنِ مشروعَه في النقد الثقافي باعتباره بديلا منهجيا عن النقد الأدبي الذي أعلن الغذامي موته في ندوة حول الشعر عقدت في تونس سنة 1997، واضعاً بذلك المشهد النقدي العربي في حمأة صراع جديد بين مناهج النقد الأدبي ونظرية النقد الثقافي كما يتمثلها. والصراع النقدي أمر صحي يسعف في تحريك المياه الراكدة وإثارة السؤال

1-ميجان، الرويلي. سعد، البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي،ط5، الدار البيضاء - بيروت، 2007، ص145.

النقدي القلق الذي لا يركن إلى الأداة النقدية اللوغوسية الثابتة والإبدالات السكونية، مما هو قمين بإحداث قطائع إبستيمولوجية وإجرائية.

إن تاريخ النقد والنظرية مفعم بحوادث الصراع الطويلة بين المقاربات التي يسعى كل منها إلى بناء مشروع قرائي يحظى بالمقبولية في تأويل النص والخطاب واستكناه أنساقهما؛ غير أنه "في المعركة من أجل السطوة التي تخوضها القراءات المتصارعة، هنالك حالتان متطرفتان ومستهجنتان على حدٍّ سواء، هما الاستبداد والفوضى"[1]، وذلك بسبب الرغبة في امتلاك النص وتجريده من آخريته. بمعنى أن النقد في سعيه إلى تقديم مقترب نقدي بصدد النص يكون خاضعا للنسق الثقافي الناسخ الذي لا يعترف للآخر بأحقيته في الوجود وفي تقديم قراءة مختلفة، حدث ذلك في فرنسا بين رولان بارت وريمون بيكار الذي كان يعتبر راسين ملكا له، بينما كان يطالب رولان بارت بحقه في قراءة خاصة. وحدث، أيضاً، بين ماثيو أرنولد ووليام ووردزوورث في إنجلترا حول حق النقاد في مساءلة الشعر. وهذه حوادث ثقافية لا تزال تستعاد بطرق مختلفة كلما تجددت الرؤى والمناهج والآليات والمفاهيم التي تربك القديم فيبدي مقاومة شرسة لحماية مصالحه ونفوذه، نعم نفوذه، لأن كل قراءة نقدية قد تقع، من حيث لا تحتسب، في خرم الاستبداد وتحاول تأمين حوزتها تجاه منافسيها. ولن يكون غريبا في هذا الصدد أن

1 - بول، أرمسترونغ: القراءات المتصارعة: التنوع والمصداقية في التأويل، ترجمة: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة،ط1، بيروت- لبنان، 2009، ص204.

تتدافع نظرية النقد الثقافي مع النقد الأدبي في صراع حول المواقع داخل المشهد النقدي العربي، وهو ما قد تكون نجحت، نسبياً، فيه جرّاء المتابعة الإعلامية الكبيرة التي حظيت بها خاصة أنها ترتبط بعبدالله الغذامي، الناقد المتمرس والخبير في النظريات النقدية الأدبية المختلفة، وأحد الذين قدموا استراتيجية التفكيك للقارئ العربي في بداياتها، وهو الناقد المتجدد الذي يطور أدواته النقدية بقدر ما ينوع في الموضوعات والخطابات المختلفة التي يقاربها[1].

إن تجدد المنجز النقدي عند عبدالله الغذامي ورهانه الذي يقوم على الجمع بين الرصانة والجماهيرية هو ما يحفزنا، في هذا الكتاب، على دخول غمار قراءة مشروعه في النقد الثقافي، خاصة أنه حقق تراكما مهما في السنوات الأخيرة التي تلت صدور كتابه (النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية) سنة 2000، إذ صدر كتابه (الثقافة التليفزيونية: سقوط النخبة وبروز الشعبي) سنة 2004، وكتابه (الفقيه الفضائي) سنة 2011، وكتابه (اليد واللسان) في السنة نفسها. وهي جميعها كتب تطبق آليات ومفاهيم النقد الثقافي على بنيات خطابية متنوعة (الشعر، النص الديني والمدونة الفقهية، ثقافة الصورة، ظواهر القراءة والأمية والأكثر مبيعا....). وهذا التراكم يغري باستثماره لتتبع فاعلية الأداة النقدية الثقافية

1 - للتعرف أكثر على عبدالله الغذامي ومشاريعه النقدية، يُنظر الكتاب المهم (الغذامي الناقد: قراءات في مشروع الغذامي النقدي)، الذي أنجزته مجموعة من الباحثين المتميزين في العالم العربي، الصادر عن كتاب الرياض، ع 97و98،ديسمبر 2011- يناير 2002.

في مقاربة هذه الظواهر، وقراءة الفرضيات المنطلق منها وطبيعة النتائج المتوصل إليها، فضلاً عن التحقق من مدى تمكُّن النقد الثقافي وأولياته عند عبدالله الغذامي من الفكاك من ربقة الأنساق الثقافية نفسها التي يعتبرها عبدالله الغذامي أزلية وتاريخية، أي مدى قدرته على ربح رهان الوجودِ داخل الأنساقِ وخارجَها في الوقت نفسه.

إن ما نقترحه، في هذه الدراسة، يتمثل في تتبع آليات النقد الثقافي عند عبدالله الغذامي من زاوية قدرتها على كشف الأنساق الثقافية المضمرة داخل الخطاب الشعري والذهنية النسقية المتعاملة مع المدونة الفقهية والأنساق الجماهيرية المنفرزة عن عصر الصورة وثقافتها، ومدى نجاحها في تلافي تعميمية الأحكام وبروكسيتها أثناء بحثها المضني عن الأنساق الناسخة وكشف حركيتها، بعبارة أخرى قدرتها، أي آليات النقد الثقافي، على جعل الخطاب المقارَب في حال (التابع المختلف) الذي طرحه بول أرمسترونغ، والذي يعني "علاقة النصوص بمن يحكم عليها بأن تكون تابعة لمقاصده وغاياته وقناعاته، ومستقلة عنها في آن واحد"[1]، ما يعني تلافي امتلاك الخطاب في استبداد مغرق وديكتاتورية متمركزة. ولعل هدفنا هو جعل الأداة النقدية الثقافية موائمة لقصديتها، أي أن تجسد ما البينية والغيرية والاختلاف دون التخلي عن حقها الخاص في قراءة خاصة، وهو الرهان الذي نطمح

1 - بول، أرمسترونغ: القراءات المتصارعة، مرجع مذكور، ص160.

إليه من خلال استسعاف مفهومي "البليغ الثقافي والرؤيا الثقافية" اللذين نطرحهما بوصفهما مصطلحين إجرائيين نستسعفهما في قراءتنا الثقافية لديوان محمود درويش (كزهر اللوز أو أبعد)، ونعني بالرؤيا الثقافية بنية دلالية / جمالية تستضمر حالات وجودية تسائل العوالم الكائنة وتستشرف أخرى ممكنة بكثير من الحكمة التي تقدم بأسلوبية متجددة وتستحضر، بوعي نافد، آفاق التلقي القرائي بنوعيه الجماهيري والنقدي، وتسعى إلى التسامي على شرط الأنساق الثقافية مع الوعي بجبريتها ومسعاها إلى التنميط والهيمنة، تجسيدا لاختلافنا مع ما طرحه الغذامي حول ضرورة إبعاد الجماليّ الذي يخفي، في نظره، الأنساق الثقافية ويتواطأ معها.

وإني أتقدم بالشكر الجزيل للدكتور بنعيسى بوحمالة الذي أولى لهذه الدراسة عناية خاصة، وقومها بملاحظات منهجية ومعرفية ولغوية أسعفتني، واسعاً، في استغوار أعمق للمتن الثقافي.

الفصل الأول

النقد الثقـــــافي
بين استعادة الأنساق والخطاب المضاد

تتقاطع في هذه الفصل غايتان، فهو يحاول، من جهة، تتبع مظاهر النسق الناسخ في الأدوات النقدية الثقافية التي اقترحها عبدالله الغذامي، في مسعاها الشاق للتحرر من المؤسسة النقدية ممثلةً في البلاغة العربية والنقد الأدبي النصيِّ الحديث، والسفر بهذه الأدوات المطبوعة بعلامات الجسد المانح إلى جسد النقد الثقافي الذي نسعى، أيضاً، إلى ملامسة بعض من آثار العلة التي لحقته بسببٍ من هذا التهجير القسري. ومن جهة ثانية، تتبع النقاش الذي أثير حول مشروع النقد الثقافي عند الغذامي، مع كل من عبدالنبي اصطيف وسعيد علوش، مع استخلاص ما يمكن أن يسعف في تقويم نسبي لأدوات النقد الثقافي عند الغذامي وإبدالاته.

1. المبحث الأول: مشروع النقد الثقافي عند الغذامي

1-1 النقد الثقافي: تفكيك سلطة النسق أم إعادة إنتاجه

إن "النقد الثقافي فرع من فروع النقد النصوصي العام، ومن ثم فهو أحد فروع اللغة وحقول الألسنية، معنيٌّ بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه، ما هو غير رسمي وغير مؤسساتي وما هو كذلك سواء بسواء، من حيث دور كل منهما في حساب المستهلك الثقافي الجمعي، إنه معنيٌّ بكشف لا الجمالي، كما هو شأن النقد الأدبي، وإنما همّه كشف المخبوء من تحت أقنعة البلاغي/ الجمالي، وكما لدينا نظريات في الجماليات، فإن المطلوب هو إيجاد نظريات في (القبحيات)، لا بمعنى البحث في عن جماليات القبح، مما يعتبر إعادة صياغة وإعادة تكريس للمعهود البلاغي في تدشين الجمالي وتعزيزه، وإنما المقصود بنظرية القبحيات هو كشف حركة الأنساق وفعلها المضاد للوعيوللحس النقدي."[1] هكذا يعرف الغذامي نقده الثقافي. ومن اللافت، يقينا، اعتباره أحد فروع النقد النصوصي العام، مما يحيل على مجال معرفي شاسع يشمل، فضلا، عن اللسانيات بمختلف نماذجها ومدارسها المناهجَ النقديّة النصيّةَ: من بنيوية، تفكيك، وسيميائيات ، لكنه يختلف عن هذه المناهج النصيّة في مرماه المتمثل في محاولة كشف الأنساق الثقافية المضمرة في الخطاب الأدبي التي تتموقع بوصفها أنساقاً ثقافيةً مضادة لكل

1- الغذامي، عبدالله : النقد الثقافي : قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، ط 1، 2000، ص83- 84.

وعي سليم، لا بتفكيك وإعادة تركيب النسق اللغوي مثلما هو حال البنيوية التي ظلت تهتم بالأدبية بوصفها بحثا في أنساق النص الداخلية وعلاقاتها بغاية البحث فيما يصنع جماليته. وهو ما جعل الغذامي يعلن عن نهاية وظيفة النقد الأدبي ودوره التاريخي، مادام لا يستطيع مساءلة حقيقة الحداثة العربية وحقيقة الدور الذي لعبه الشعر العربية "فهل الحداثة العربية حداثة رجعية ؟ وهل جنى الشعر العربي على الشخصية العربية؟ هل في ديوان العرب أشياء أخرى غير الجماليات التي وقفنا عليها؟ هل هناك أنساق ثقافية تسربت بالشعر وفي الشعر لتؤسس لسلوك غير إنساني وغير ديمقراطي؟"[1]

وإنها إشكالات يحاول إضاءتها بوساطة تفكيك الأنساق الثقافية العربية، بما هي عيوب تسربت، عميقا، بفعل الشعر الذي جسد الخطاب المركزي الأول في الثقافة العربية. وهي، أيضاً، عيوبٌ ليس النقد الأدبي قادراً على كشفها وفضح حركيتها الخطيرة؛ لأن غايته ظلت حبيسة الاعتناء بالبلاغي والجمالي، ولأن أدواته ليس بمقدورها كشف حيل الثقافة وعيوبها النسقية التي تجيد الاختباء من تحت عباءة الجمالي. لهذا السبب يؤكد الغذامي أن النقد الأدبي لم يعد مؤهلا لكشف الخلل الثقافي فكانت دعوته "إلى إعلان موت النقد الأدبي وإحلال النقد الثقافي مكانه، وكان ذلك في تونس في ندوة عن الشعر عقدت في 22/ 9/ 1997"[2]؛ لكنه مع ذلك يحترس من أي سوء قراءة للفظة " الموت"، إذ لا تعني في نظره التخلي كلية عن منجز النقد الأدبي، وإنما تفيد تحويل الأداة النقدية من أداة في قراءة الجمالي

1- نفسه، ص7

2- نفسه، ص8.

الخالص وتبريره إلى أداة في نقد الخطاب وكشف عيوبه، ويوضح أن ما يبدو لنا حداثيا من منظور النقد الأدبي ليس في حقيقته إلا رجعيا باليا، أما الجمالي فيحمل في طياته عيوبا خطيرة (نسقية) أثرت على الشخصية العربية التي ينعتها بأنها شخصية متشعرنة: أي أن كافة قيمها تسربت إليها، بوعي أو بغير وعي، من ديوان العرب، وهذا التشعرن والرجعية، يؤكد الغذامي، أنهما انبتا في منجز إبداعي ظللنا لقرون نبجله حد التقديس ونستمتع به دون نقده أو معرفة بخطورته.

إن الهدف، إذن، عند الغذامي هو إيجاد نظرية في القبحيات، ضداً على الجماليات، وهي، يقينا، قبحياتُ الخطاب وقيمه السالبة. ومن الواضح جداً أن الغذامي يرمي إلى إحداث قطيعة مع النقد الأدبي لكونه خطاباً مهادناً ظَلّ رهين الأنساق الثقافية التي رسختها السياسة ورسخها الشعر أساسا، ولكأننا بالغذامي يُلمح هنا إلى أن النقد الأدبي تخلى عن مرتبته الحقيقية في أن يكون خطاباً متعالياً على الشعر، إذ ظل خاضعاً له ومسوغاً لأخطائه ومتسامحاً مع عيوبه الخطيرة التي يرى الغذامي أنها سبب تلبس الشخصية العربية لقيم فاسدة مغلفة بكثير من الجمال الخداع. ويحق لنا هنا أن نتساءل إن كان الغذامي نفسه خاضعا للنسق الثقافي الفحولي المبني على الإقصاء، إذ رغم تحفظه من سوء فهم لفظة الموت التي وظفها إزاء خطاب منافس هو النقد الأدبي إلّا أن توظيف هذا التعبير يحمل أقصى أنواع الإلغاء وهو القتل وإعلان ذلك وتبريره. ولكأن الغذامي، هنا، يمارس دور الطبيب في المشرحة حين ينقل الأعضاء من جثة هالك إلى آخر حي لكنه عليل لاستكمال استشفائه، وذلك في رهانه على تحويل الأداة من تبرير الجمالي إلى كشف عيوبه. وهذا اعتراف بأن المشروع الجديد معتل

ويحتاج إلى أعضاء حيوية من جسد آخر(أعضاء النقد الأدبي)، وهـي أعضـاء لا تزال قوية وفعالة، وإلا ما كان ليستثمرها الخطاب النقـدي الجديـد. فـإذن ألا يكون الاحتفـاء بـالموت هنـا احتفـاء لا واعيـاً بالنسـق الثقـافي المعيـب مـادام مؤسساً على الإلغاء والإبعـاد، حتـى لـو كـان الأمـر يتعلـق بخطـاب لوغـوسي، فالنقد نفسه، لا يخلـو مـن شـعرية أحيانـاً وعقلانيتـه غـير محسـومة بشـكل مطلق، وقد لا يخطئه النسـق، مادامـت لـه القـدرة عـلى الانتشـار والانـدماج ضمن أكثر البنيات مقاومة؟

إن مشروع الغذامي النقدي يستند إلى رهان قوي يرمـي إلى الحسـم مـع نقد أدبي ممتد تاريخياً، ومتجذر في الثقافة العربية، لذلك يستند إلى ما يسميه ذاكرة مصطلح، وهو الإبدال الذي انطلق منه لصياغة تصوره للنقد الثقافي.

2-1 النقد الثقافي والنماذج الإرشادية

يُسمي الغذامي الأساس النظري الذي وجه مشروعه لتأسيس نظرية نقدية ثقافية بالذاكرة الاصطلاحية، ويقصد بها الجهودَ النظرية التي شكلت خلفية طرحه النقدي المتمثل في تأصيل عربي لمفهوم النقد الثقافي، ويحددها الغذامي على هذا النحو: الدراسات الثقافية، في نقد الثقافة، الرواية التكنولوجية، النقد الثقافي عند فنسنت ليتش، النقد المؤسساتي، الجماليات الثقافية (التاريخية الجديدة)، والناقد المدني عند إدوارد سعيد.

لقد عاد الغذامي إلى الدراسات الثقافية بوصفها أساسا مركزياً لمشروعه النقدي، ففي الدراسات الثقافية "ينصرف أساتذة الأدب، كما يؤكد جوناثان كاللر، عن دراسة ميلتون إلى دراسة مادونا، وعن دراسة شكسبير إلى دراسة الدراما التليفزيونية، ونرى ضمن اشتغالها البروفيسور الفرنسي يكتب عن السجائر وزميله يكتب عن السمنة[1]." والدراسات الثقافية، حسب الغذامي، تقوّض مركزية النص في مقابل الاهتمام بكل الظواهر القادرة على تحقيق وقع اجتماعي وتأثير في الناس، أو ما يسميه منظروه "بالأنظمة الذاتية في فعلها الاجتماعي في أي تموضع كانت بما في ذلك تموضعها النصوصي"[2]،ولا يعني تكسير مركزية النص الاتجاه نحو البحث في البعد التاريخي؛ لأن التاريخ والنص من منظور الدراسات الثقافية مدمجان معاً باعتبارهما جزءاً من عملية واحدة، وهذا ما يميزهما عن المنهج التاريخي والاجتماعي اللذين

1- نفسه، ص17
2- نفسه، ص17

يفرقـان عـلى التـوالي بـين البنـى التاريخيـة والبنـى النصـية، والبنـى الفوقيـة والتحتية. وتبحث الدراسات الثقافية أيضاً في عمليات إنتاج الثقافة في علاقتها بمفهـوم الهيمنـة "التـي تتحقـق، كـما عنـدأنطونيو غـرامشي، لا بسـبب قـوة المسيطر؛ بل بقدرته على جعلنا نقبل ونسلم بوجاهة هيمنته"[1]؛ والأمر يتعلـق هنا بضرب من ممارسة الحيلة والـتأثير الإيـديولوجي والإعلامـي وكـل مـا مـن شأنه تسويغ هذه الهيمنة؛ وبالرغم من أن الغذامي يعترف بفضـل الدراسـات الثقافية في اهتمامها بالهامشي والمُغيَّب، ومحاولاتها الريادية في كشف ألاعيب المركز إلا أنه يعيب عليها فقرها النظري الذي أدى بها إلى تسطيحات جعلتهـا تتلقى انتقادات كثيرة، بخاصة تركيزها، بشكل مغال، على العوامل الاقتصـادية والمادية.

ومن أشكال التسطيح الذي لم تنتبه إليه الدراسات الثقافيـة تثبيـت قـيمٍ وأنساقٍ ثقافية فقط لأنها جماهيرية، لذلك تبنى الغذامي كثـيراً مـن تصـورات دوكلاس كلنر في نقد الثقافة، الذي ينطلق من مقولة المابين التي تقـول إننـا لم نحقق بعد الانتقال من الحداثة إلى ما بعد الحداثة، مما يعني، بالنسـبة إليـه، أننا سـنكون دومـا بحاجـة إلى مقـولات التـوجهين، وهـو مـا كرّسـه في طرحـه النظري القائم على البحث في منجزات مدرسة برمينغهـام (المدرسـة المؤسسـة للدراسـات الثقافيـة) ومدرسـة فرانكفـورت وأضـاف إلـيهما مقـولات مـا بعـد الحداثة والتعددية الثقافية والنقد النسوي. ودرس "كلنر" العلاقـات التفاعليـة بين تـدخل الوسـائل وكيفيـة تشـكيلها لأفعـال تلـقٍ معينـة، منتقـدا مدرسـتي

1-نفسه، ص18

فرانكفورت وبرمينغهام في احتفائهما بفكرة الرفض، إذ يعتقد أنهما أغفلتا كثيرا من وجوهـه وأنواعـه، واكتفتـا بالاحتفـال بمتعـة الجمهـور دون نقـد وظيفـة المتعة، "حتى لقد جرت تسمية العنف الذي يتخذ المتعة وسيلة على أنه رفض ومتعة جماهيرية كما تحدد في بعض الدراسات عـن أفـلام هوليـود"[1]. والمتعـة عند كلنر مكتسبة، فهي شيء نتعلمه؛ بل إننا نستمتع وفق مقاييس اجتماعية، لكنها لا تمثل دائما موقفاً طليعياً يسمو بالذوق، بل تسعى أحياناً إلى إخضـاعنا وإذلالنا، لأن هناك من قد يجد المتعة في مشاهد العنف والاغتصـاب واحتقـار ثقافة الغير... ، وهو ما يجعل هذا التوجه الذي عبرت عنه الدراسات الثقافيـة (ممثلة في المدرستين السابقتين) موسوما بأثر الإيديولوجيا التي ينتقـدها كلـنر بشدة. ويقدم، في المقابل، رؤية نقدية بديلة يسميها نقد ثقافة الوسائل، وهي رؤية تعتبر "الثقافة مجالاً للدراسة بحيث لا يجري تفريق بين نـص راق وآخـر هابط، وعدم الانحياز لأي منهما، ولا بـين الشـعبي والنخبـوي، وذلـك لتجنـب الموقف الذي يتضمنه مصطلح (جماهيري) و(شعبي)، مع الأخـذ بالاعتبـار أن التفريق ممكن إذا ما كان لأسباب استراتيجية تقتضـيها بعـض النصـوص"[2]. ولا شك في أنَّ كلنر هنا يقدم للغذامي أهم آليات التعامل مع النسق الثقافي، فإذا كانت الإيديولوجيا قد جعلت الدراسات الثقافية تنتصر للهـامشي وتكرسـه حتى دون نقد عيوبه النسقية فإن نظرية نقد ثقافة الوسـائل قـد أعـادت التوازن المغيب عند الدارسـين الثقـافيين حـين جعلـت النخبـوي والشـعبي تحـت نفـس المشرط النقـدي الـذي لا يستسـلم لإغـواء الإيـديولوجيا بمـا

1-نفسه، ص 22.

2-نفسـه، ص25-26.

يسمح بتمرير الأنساق المعيبة؛ بل وبإخضاع المتعة للتفكيك النقدي مهما تسربلت في صور جميلة وممتعة.

إضافة إلى نقد ثقافة الوسائل استند الغذامي إلى مفهوم الرواية التكنولوجيةcyberpunk الذي طرحه كلنر، في سياق رده على أفكار بودريار الذي ألف كتاباً عن أمريكا يعتبر فيه النموذج الأوروبي مقياساً للحكم والقراءة،(حيث) تمثل أوروبا الراقي والنموذجي، بينما كل ما هو في الثقافة الأمريكية يبدو دونياً وسلبياً[1]. لقد كان بودريار يصدر في تنظيره عن اعتبارات ما بعد الحداثة، مما جعل كلنر يحكم على مشروعه بازدواجية الصيغة وبالرجعية، لأنه بهذا سيعود إلى القول بمركزية الحداثة الأوربية وعقلانيتها. ويقدم كلنر مفهوم الرواية التكنولوجية بما هي خطاب مركب من عناصر الحياة المصاحبة للتغير التكنولوجي المستمر في التغير والتحول، مميِّزاً بين الرواية العلمية التي تعتمد خطاباً مؤسساتياً ومثيلتها التكنولوجية المحتفية بالمهمش العلمي والشخوص المتمردة وتقوم على الخيال المبني على الممكن والمتصور مع دقة التوصيف والسرعة التي يتطلبها مجتمع تكنولوجي.

ومن النماذج الموجهة لمشروع الغذامي مفهومُ النقد الثقافي عند فنسنت ليتش الذي ابتدع تحولا في مقاربة الخطاب على مستويي مادة البحث (الاهتمام بالخطاب بما هو خطاب) ومنهج التحليل (يجمع هذا المنهج بين السوسيولوجيا والتاريخ والسياسة) مع الاهتمام بمنجز النقد الأدبي، والنقد الثقافي عند ليتش يصنف ضمن النقد ما بعد البنيوي وما بعد الحداثي، ويقوم على ثلاث خصائص:

1-نفسه، ص 28-29.

- لا يـؤطر النقـد الثقـافي نفسـه ضـمن التصـنيف المؤسسـاتي للـنص الجمالي.
- من سنن هذا النقد أن يستفيد من منـاهج التحليـل العرفيـة مـن مثل تأويل النصوص.
- دراسة الخلفية التاريخيـة، و إفادتـه مـن الموقـف الثقـافي النقـدي والتحليل المؤسساتي.
- إن الذي يميز النقد الثقافي ما بعد البنيـوي هـو تركيـزه الجـوهري على أنظمة الخطابوأنظمة الإفصاح الجوهري النصـوصي كـما عنـد بارت وديريدا وفوكو. خاصـة مقولةديريـدا ألّا شيء خـارج الـنص، وهي مقولة يصفها ليتش بأنها البرتوكول للنقد الثقافي[1].

إن هـذه الأسـس تماثـل تلـك التـي أَشَّرَ عليهـا تعريـف النقـد الثقـافي عنـد الغذامي، فكلاهما يرفض الخضوع لتصنيفات المؤسسة النقدية ورؤيتهـا للجـماليّ، ويفيد منها في الوقت ذاته خاصة فيما يتعلق بطرائق التحليل الذي يجمع المنجـز النقدي الحداثي وما بعد الحـداثي (التأويـل، تاريخيـة الـنص...)، مـع التركيـز عـلى مفهوم الخطاب الذي لا يمكن تمثل سماته إلا من النص ذاته. ولقـد انتقـد ليـتش أيضاً المؤسسة الأكاديمية في سعيها الدائم للتحكم في الأذواق وتنميطها وتسـييجها بقواعد تلق معينة، ويشير إلى أن ذلك واجه بعـض منظـري جماليـة التلقـي مـن أمثـال "بليـتش" و"سـتانلي فـيش" وقـبلهما نقـاد البنيويـة، كجوناثـان كـاللر

1-نفســه، ص32.

وتزيفيتان تودوروف، الذين حولوا اهتماماتهم من نقد النصوص إلى نقد المؤسسة التي يعترف، أي الغذامي، بصعوبة الخروج المطلق عن سلطتها.

إضافة إلى كل ذلك استند الغذامي إلى الجماليات الثقافية (أو التاريخية الجديدة) مع "لوي مونتروز" الذي قال بمفهومي "تاريخية النص" و"نصية التاريخ"، إذ يعني بالأول صعوبة التوصل إلى ماض كامل وصحيح دون وساطة الآثار النصية المتبقية التي لا يمكن اعتبارها منتجات للعلاقات الاجتماعية المركبة. أما المفهوم الثاني فمؤداه يتحدد في أن كل أنواع الكتابة (أدبية أم غير أدبية) تتميز بخصوصية ثقافية وتخضع لقاعدة اجتماعية معينة. مبدئياً يقر مونتروز LouisMontrose، في سياق شرحه لوظائف الناقد التاريخي الجديد، أن الناقد في التاريخية الجديدة لا يستطيع التحلل أثناء اشتغاله من سلطة الوسط الذي يحضر بالقوة وبالفعل في النص المنقود، فكل أنواع الكتابة لها "خصوصية ثقافية"، لكن هذه الخصوصية لا تعني بالضرورة محاولة البحث عن تحققات التاريخ في النص، أي الانطلاق من الخارج(الوسط) نحو الداخل (النص)، بل استكناه الثقافي والتاريخي من النص لأن له القدرة على جعلنا نتوصل إلى الماضي الكامل والصحيح. وهذه المبادئ سيعمل "ستيفن غرينبلات "Stephen Greenblatt على ترسيخها، فإليه يرجع تسمية الشعريات الثقافية (التاريخية الجديدة) التي تعنى، بالنسبة إليه، بدراسة الإنتاج الجمعي للممارسات الثقافية والتعرف على كيفية صياغتها في شكل جمالي يقدم للاستهلاك، أما قراءة العمل الأدبي عنده فلا ينبغي لها، وهذا هو المثير في تصورغرينبلات، أن تكتفي بقراءة نصوص عاصرت

النصوص المدروسة، بل ينبغي أيضاً النظر إليها من منظور الظرف التاريخي والسياق الثقافي للقارئ الحديث، وهو قول يشي بالمدى الذي بلغه انفتاح نقد ما بعد التفكيك على منجز ما بعد الحداثة (جمالية التلقي خاصة)[1]. أما مفهوم الناقد المدني الذي قال به إدوارد سعيد في كتابه "العالم والنص والناقد"، فيضع الناقد على حد الشفرة بين النظام المؤسساتي الذي يعمل على توجيه عمله (الناقد) والثقافة التي تتحدى فعل النقد، باعتبارها فعلاً حيوياً لا تخضع أحداثها لمنهج معين، هذا التناقض بين النظام والثقافة ينبغي أن يحوله الناقد، من منظور إدوارد سعيد، إلى تجانس عبر استعداد الناقد لمساءلة الخطاب النقدي ذاته وانفتاحه على الأقليات المهمشة بغاية إحضارها إلى المتن الثقافي. من جانب آخر يسترفد الغذامي تصور إدوارد سعيد للنص الذي يعتبره معطى واقعيا يتشكل وفق ظروف معينة بما فيها جمالية النصوص التي تتمازج بالظرفي، ويتعذر إثر ذلك فصل النصوص عن سياقاتها الواقعية وتفاعلاتها البشرية والثقافية "فالنص ظاهرة تعبيرية ظرفية، وبما إنه كذلك فلا بد إذن من وقوف الناقد على هذه الحافة التي تجعله في موقع جامع بين الثقافة والنظام، بين التعبير الحر والتعبير الممأسس، ولذا عليه أن يرى فعل المؤسسة من جهة وأن يحرر نفسه من سلطتها عليه وعلى النص(من جهة أخرى)"[2].

1- للتوسع أكثر في مبادئ ومفاهيم التاريخية الجديدة، انظر:
عبدالعزيز، حمودة: الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، سلسلة "عالم المعرفة"، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، ع298،الكويت، نوفبر 2003، ص247-257.

2- عبدالله، الغذامي: النقد الثقافي، مرجع مذكور، ص 50- 52.

يبدو أن مرمى الغذامي من تقديم هذا الإطار النظري هو إيجاد سند تنظيري يكرس مشروعه النقدي الجديد، وتعلق الأمر بتنظيرات متنوعة أعمل فيها كثيرا من النقد والتفييئ والتمييز، مما يسعفه في بناء نسق مفهومي وآليات اشتغال متينة تحاول تلافي العيوب التي سجلت على بعض هذه التوجهات النقدية، ومنها الدراسات الثقافية التي عاب عليها تسطيحها النقدي وانتصارها الأعمى للهامشي لكونها "انطلقت من خلفية ماركسية لذلك نفهم هجومها على الرأسمالية ومحاولة نقضها ورفض قيمها"[1]،منتبهاً إلى أن ذلك قمين بأن يجعل الهامشي مركزاً متعالياً على النقد والمساءلة، وينتج بالتالي آليات جديدة من الهيمنة، مما قد يجعل الدراسات الثقافية متناقضة مع هدف مشروعها المتجسد في فضح ألاعيب المركز. ولقد كان الغذامي هنا متنبها إلى حقيقة أن كل الخطابات التي نشأت بعد التفكيكية تمتلك من عناصر التشابه، أكثر من عناصر التباين وهو ما يوافقه عليه عبدالعزيز حمودة إذ "ليس هناك اختلافات كبيرة بين اتجاهات ما بعد التفكيك من مادية ثقافية، وتاريخية جديدة، وماركسية جديدة باستثناء النقد النسوي"[2]، لذلك نفهم حرصه على التنويع في نماذجه الإرشادية معملا النقد والتجاوز. لكنه يميل إلى فنسنت ليتش الذي يمده بآليات التحليل، خاصة آليات تأويل النصوص التي تمكنه من جعل النص يفصح عن الجوهري داخله بالاستناد على مبدأ الانطلاق من النص، بحيث أن لا شيء خارجه، وهو ما يؤطره الغذامي ضمن مقولة"النقد النصوصي العام". فلهذا النص تاريخيته، كما هو طرح التاريخية

1-عبدالعزيز ، حمودة: الخروج من التيه، مرجع مذكور، ص260.
2-نفسه، ص222.

الجديدة، وهو أيضاً نص دنيوي كما هو عند إدوارد سعيد الذي يعتبر "أن النص ينبغي أن يكون في العالم in the world باعتباره إنتاج ذلك العالم، ومؤثراً فيه في الوقت نفسه"[1].وإن أهم ما يلتقي فيه الغذامي وفنسنت ليتش Leitchهو أن النقد الثقافي لا يؤطر نفسه ضمن التصنيف المؤسساتي للنص الجمالي، إذ يرى الغذامي أن هناك تواطؤا مخيباً للآمال بين الجمالي والنسق الثقافي، وبالتالي فإنه ينبغي الكف عن التعامل مع الجمالي وتكريسه، وهي الوظيفة التي يقوم بها عمليا النقد الأدبي.

إن حرص الغذامي على استحضار المنجز النقدي الثقافي الغربي وإخضاع بعضه للنقد والمساءلة هو، في جوهره، تأكيد أولاً على اطلاعه العميق على هذا المنجز، ورد على مقولات المطابقة والاغتراب والاستلاب التي يُتهم بها النقاد الحداثيون الذين يسترفدون المناهج الغربية، والغذامي نفسه لم ينج من ذلك التشهير منذ صدور كتابه الشهير(الخطيئة والتكفير). إنه يحمل رهاناً مزدوجاً يجمع بين الامتداد الذي هو عنصر مركزي في بناء نظريات جديدة، مجسداً ، ربما، كنه المقولة المسكوكة، إن الجديد هو قتل القديم بحثاً، والقطيعة التي تمكن من تحقيق نقلة على مستويين آخرين هما القصدية والجهاز المفهومي.

1-نفسه، ص329.

3-1 النقلة المفهومية أو تغوُّل النسق الثقافي

يعلن الغذامي بأن أول خطوة ينبغي الانطلاق منها هي تحقيق نقلة اصطلاحية تُخرج مفاهيم (النسق، المجاز، الأدبية، الجملة، والتورية...) من سلطة المؤسسة النقدية الأدبية التي تقدم تصوراً واحداً أساسه البحث في جمالية الجميل، وتُعمل على التمييز بين أدب راق وآخر مبتذل كما هو شأن تعامل النقاد القدامى مع "ألف ليلة و ليلة" التي اعتبروها مما لا يليق إلّا بالنساء والأطفال وضعاف النفوس. فهذه الأحكام، حسب الغذامي، عطلت من قدرة النقد على تحليل خطابات غير معترف بأدبيتها، والسبب في هذا التعطيل هو ما يسميه الغذامي "عقدة المصطلح" الذي يتلبس دائما بلبوس المؤسسة الرسمية ويتقيد بحدها، ولتجاوز هذه العقدة الاصطلاحية يقترح العمليات الإجرائية التالية:

- نقلة في المصطلح النقدي ذاته.
- نقلة في المفهوم.
- نقلة في الوظيفة.
- نقلة في التطبيق.

إن الغذامي يعترف بصعوبة إخضاع مصطلحات تلبست منذ قرون تصور المؤسسة النقدية لمفاهيم جديدة، خاصة إذا كان الوعي الجمعي قد كرسها؛ بالقياس إلى عمل فردي لباحث مجتهد تصعب عليه الإحاطة بالمنجز النقدي في تاريخه الطويل أو الإطاحة به، لذا يؤسس عمله النقدي على الاستناد إلى هذا المنجز بتحوير يجعل من النقد أداة في نقد الثقافي لا الجمالي. وتشمل النقلة الاصطلاحية أساسيات ستة:

- عناصر الرسالة (الوظيفة النسقية).
- المجاز (المجاز الكلي)
- التورية (التورية الثقافية).
- نوع الدلالة
- الجملة النوعية.
- المؤلف المزدوج.

وهي الأساسيات التي سنقدمها بشكل موجز قبل مناقشتها والوقوف على بعض مثالبها، والتي انزلقت إلى استعادة النسق الثقافي وجعله متغولاً بدل الاشتغال على تكسير سطوته.

أ) النسق والوظيفة النسقية

لقد اتخذ الغذامي من منجز رومان ياكبسون في التواصل أساساً لكي يقدم عنصراً سابعاً لعناصر التواصل الستة المعروفة. وإذا كان ياكبسون في نموذجه التواصلي يؤصل مفهوم الأدبية مجسدة في الوظيفة الشعرية التي تركز على عنصر الرسالة نفسها؛ فإن الغذامي يقترح إضافة عنصر سابع هو النسق وتنتج عنه الوظيفة النسقية، منطلقاً في ذلك من إيمانه بأن النقلة المصطلحية ينبغي أن تتحقق من دون اللجوء إلى تجاهل النموذج المتحقق. وتصبح هكذا عناصر التواصل ووظائفه كالآتي:

- ذاتية/ وجدانية: حينما يركز الخطاب على المرسل
- إخبارية / نفعية: حينما يركز الخطاب على المرسل إليه.
- مرجعية: التركيز على السياق.
- معجمية: التركيز على الشفرة.

- تنبيهية: التركيز علىأداة الاتصال.
- شعرية: التركيز على الرسالة نفسها.
- الوظيفة النسقية: التركيز على عنصر النسق كما هو مقترح الغذامي لهذا المفهوم؛ لأن التسليم بوجود العنصر النسقي والوظيفة النسقية "سيجعلنا في وضع نستطيع معه أن نوجه نظرنا نحو الأبعاد التي تتحكم بنا وبخطاباتنا"[1].*

يتحدد النسق هنا بوصفه نسقا ثقافيا لا أدبيا، فهو عند الغذامي ليس ما كان على نظام واحد وليس مرادفاً لمفهوم البنية؛ بل إن النسق الثقافي باعتباره مفهوما مركزيا في مشروعه النقدي يكتسب قيما دلالية وسمات اصطلاحية يحدها على هذا النحو:

1. إن النسق الثقافي يتحدد عبر وظيفته وليس عبر وجوده المجرد، وللوظيفة النسقية أربعة شروط هي:

- أنها تفترض وجود نسقين متعارضين أحدهما ظاهر والآخر خفي في نص واحد.
- يكون المضمر في النص نقيضا وناسخا للعلني، فإن لم يكن هناك نسق مضمر من تحت العلني فحينئذ لا يدخل النص في مجال النقد الثقافي.

1-عبدالله، الغذامي.: النقد الثقافي، مرجع مذكور، ص65.

* لم يكن الغذامي وحده من توسل بخطاطة ياكبسون وتحوير بعض أركانها، فقد كان رامان سيلدن سباقا إلى ذلك، حيث استخلص من عواملها ووظائفها الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة (الرومانسية، الماركسية، الشكلية، البنيوية، المقاربات التي تركز على القارئ)، ينظر لمزيد من التفصيل، كتاب " النظرية الأدبية المعاصرة " لرامان سيلدن، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للنشر، 1998، القاهرة ، ص 20 -22.

- لا بـد أن يكـون الـنص جمـيلا ويسـتهلك بوصـفه جمـيلا (الجمالية هنـا مـن منظـور مـا يسـميه الرعيـة الثقافيـة لا المؤسسة النقدية).
- لا بد أن يكون النص جماهيريا ويحظى بمقروئية عريضة.

2. من خصائص النسق الثقافي أنه يقرأ النص إجرائيـا بطريقـة خاصـة باعتبارها "حالاً ثقافية"، لا نصا أدبياً جمالياً (مع الانتباه إلى خطورة الدلالة الجمالية وقدرتها على إخفاء العيوب).
3. النسق باعتباره دلالة مضمرة تؤلفه الثقافة؛ التي تستهلكها جماهير اللغة من كتاب وقـراء يتسـاوى فيهـا الصـغير والكبـير، النسـاء مـع الرجال، والمهمش مع المسوّد.
4. النسق ذو طبيعة سردية يتحرك في حبكـة متقنـة، لـذلك هـو قـادر على الاختفاء دائما.
5. النسـق يجسـد جبروتـا رمزيـا ذا طبيعـة مجازيـة كليـة (جماعيـة وليست فردية شأن المجاز البلاغي).
6. الأنساق الثقافية تاريخية أزلية ولها الغلبة دائما، وتحركنا على نحـو لا شعوري نحو تبنيها والتلذذ بجمالياتها دون فحص أو نقد[1].

1- نفسه، ص 77- 80.

ب: المجاز والمـــجاز الكلي

إن المجاز عند الغذامي قيمة ثقافية، وليس بلاغية وجمالية؛ لأن حـديث البلاغيين عن كونه "الاستعمال المفرد للفظة المفردة"[1] يحيل عـلى هـذا المعنـى الثقافي الكلي، فالاستعمال عند الغذامي يفيد الجمعيّ والعمـوميَّ، لا الفـردي وهذا معناه أنه، أي الاستعمال، أحد أفعال الثقافة.

هذا هو المدخل الذي انطلق منه الغذامي لنقد المفهوم البلاغي للمجاز، مقترحا بديلاً يوسع من مجاله ليصير كلياً لا فردياً يهتم، فقط، باللفظة المفردة أو على أبعد تقدير بالجملة، فالمجاز الكلي يتجاوز اللفظة المفردة والجملة إلى الخطاب المتجـاور مـع وظيفـة اللغـة نفسـها باعتبارهـا منتجـا جمعيـا يـؤدي وظيفة التأثير المبـاشر (الحقيقـة في عـرف البلاغـة) وغـير المبـاشر أو الضـمني (المجاز) ، فضلاً عن قدرتها على التحكم في علاقتنا بأفعال التعبير والتفاعل من خلال المضمر الدلالي للخطاب "المحرك الخفي الـذي يـتحكم في كافـة علاقاتنـا (...) ويدير أفعالنا ذاتها ويوجه سلوكاتنا العقلية والذوقيـة"[2]، وهـذا يعنـي أن المجاز الكلي يدمج الاستقبال وآلياته المغيبة في المفهوم البلاغي للمجاز.

ج: التورية والـتورية الثـقافية.

تحيل التورية، بلاغياً، على بعدين دلاليين: أحدهما قريب والآخـر بعيد، والمراد البعيد هو الذي يقصده المؤلـف. والقصـد يعنـي الـوعي بالدلالة المبثوثـة وهـو التصـور الـذي يرفضـه الغـذامي، لأن العمليـة

1- نفسه، ص68.

2- نفسه، ص69.

برمتها، استناداً إلى مفهوم القصد، تصير لعبة جمالية يعيها القارئ والمؤلف معاً. وبالتالي فإن وظيفة النقد هنا تترسخ في مجرد تفسير الجمالي وتوضيحه وبالتالي تكريسه بدل كشف عيوب الخطاب وهو ما لا يتلاءم مع ما يعني النقد الثقافي، والمتجسد في كشف المضمرات النسقية للخطاب، لذا يقترح الغذامي توسيع مفهوم التورية ليدل دلالة كلية لا تنحصر في معنيين: قريب وبعيد بجعل المعنى البعيد هو المقصود؛ وإنما ليدل على حال الخطاب إذ ينطوي على بعدين أحدهما مضمر ولا شعوري، ليس في وعي المؤلف أو وعي القارئ "وإنما هو مضمر نسقي ثقافي لم يكتبه كاتب فرد، ولكنه انوجد عبر عمليات من التراكم والتواتر حتى صار عنصرا نسقيا يتلبس الخطاب ورعية الخطاب من مؤلفين وقراء"[1]،هذا الخطاب (المعنى البعيد في تصور الغذامي) أكثر فاعلية وتأثيراً في طبيعة التفاعلات والانفعالات الممكنة ويطلق عليه التورية الثقافية.

د: نوع الدلالة (الدلالة النسقية)

يرى الغذامي أن النقد الأدبي يقارب النص في علاقته بالدلالة عبر التمييز بين ضربين من الدلالة:

- دلالة صريحة / مباشرة: ترتبط بالنحو وتؤدي وظيفة التواصل والتبليغ.
- دلالة ضمنية: وهي دلالة مضاعفة مرتبطة بالوظيفة الجمالية لا التواصلية، غايتها تحديد أدبية الأدب.

1-نفسه، ص71.

ويقترح الغذامي، في سياق تحريره المصطلح من سلطة النقد الأدبي، إضافة وظيفة ثالثة هي الدلالة النسقية التي ترتبط عنده بالعنصر النسقي، العنصر السابع الذي أضافه إلى عناصر التواصل لدى ياكبسون، وهي ذات بعد ثقافي ترتبط بعلاقات متشابكة نشأت مع الزمن، إذ تنشأ تدريجيا وتكون لها القدرة على التخفي، وهو ما يمكنها من التأثير الفاعل دون كشف حركيتها، وعند الغذامي يتعذر الفصل بين الدلالة الثقافية والجملة الثقافية.

هـ: الجملة الثقافية

كل نوع من أنواع الدلالات السالفة يرتبط بنوع معين من الجمل، فالدلالة الصريحة ترتبك بالجملة النحوية، ومثيلتها الضمنية ترتبط بالجملة الأدبية، أما الدلالة النسقية فترتبط بالجملة الثقافية "من حيث إنها: تمس الذبذبات الدقيقة للتشكل الثقافي"[1]. والثقافة هنا بمعناها الأنثروبولوجي أي إواليات الهيمنة والسيطرة وسبل تحققها كما عند غيرتزGEERTZ، وليس مجموع العلاقات والتقاليد والأعراف.

و: المؤلف المزدوج

إن كل منجز إبداعي يتوفر، عند الغذامي، على مؤلفين اثنين :الأول هو المؤلف المعهود سواء أكان ضمنيا أم نموذجيا أم فعليا، والثاني هو الثقافة التي هي المؤلف المضمر. فالمؤلف الفعلي هو نتاج لثقافة معينة يمرر أنساقها ، بدون وعي منه، على درجة تناقض

1- نفسه، ص73.

وَعْيَه، وبهذا فنحن نكون إزاء مؤلف مزدوج تكون فيه الثقافة حاسمة في ترسيخ الأنساق.

إن مرمى الغذامي هو تحرير المصطلح النقدي من سيطرة البلاغة وهي، في تصورنا، غاية محفوفة بالمخاطر التي يعترف بها هو نفسه، ولعل العائق الأكبر يتجلى في كون المصطلحات التي يريد تطويعها متجذرة ضمن تصورات وبنية مفهومية بعينها، وتلتصق بالمصطلح بفعل المراس التاريخي الطويل بها، وبالتالي فإن تحويرها لا شك تعتوره هنات وفجوات تمس مفهومه الجديد، ومنها أن قول الغذامي بمصطلحات المؤلف المزدوج، التورية الثقافية، والنسق الثقافي هي، في حقيقتها، تحمل صك غفران مطلق للمؤلف الفعلي من "الخطيئة" التي يسميها الغذامي النسق الثقافي، إنه يريد أن يفهمنا أن دور المؤلف محدود، وهو ضحية، شأنه شأن المتلقي؛ لأن المؤلف الحقيقي هو الثقافة، بوصفها منتجة الأنساق وحاملتها، والهادفة إلى الهيمنة المطلقة والنسخ الكامل للآخر المنافس والتدجين الأقصى. ومن المظاهر البارزة لهذه التبرئة قول الغذامي بالدلالة النسقية التي هي دلالة مضمرة ولا شعورية، وتغيب عن وعي المؤلف، وهي كذلك مادامت ضمن دائرة اللاشعوري؛ بيد أنها كلما ارتبطت بوعي المؤلف، وكانت تحت تصرفه وقصديته إلاَّ كانت دلالة ضمنية هدفها جمالي صرف. إن المشكل هنا هو أن الغذامي يكاد يختصر المؤلف في كونه ذاتا تخييلية لا تُعمل النقد إلا من زاوية تشذيب الخطاب ليبدو أجمل؛ لكنها غير معنية بعيوبه الثقافية أو غير واعية بها. فمطلق وعي المؤلف ينحصر في تكريس الاستيتقي وتسويغه. فهو عنده منتج الجملة الأدبية التي تتولد عنها الدلالة الضمنية، أما الثقافة فدورها، في تصوره، أعمق

وأخطر إذ تبث في غفلة من وعي المؤلف الأنساق المعيبة، وتنتج الجمل الثقافية التي تولد، ضمن هذا الغياب المطلق، الدلالةَ النسقيةَ.

إن هذا التغييب الكلي لدور المؤلف وقصده هو تكريس لفرضية غير متحقق منها، إذ ما الذي يمنع، مثلاً، أن ينتج المؤلف،قصداً، الأنساق الثقافية المعيبة متواطئا، ربما، مع المؤسسة الثقافية والسياسية؟ ثم إن مفهوم النسق ذاته يطرح إشكالا حقيقيا، لكونه يتطلب وجود نسقين متعارضين يكون فيهما المضمر الخفي ناسخا للعلني الظاهر، وأن كل خطاب أدبي لا يجسد هذا التعارض الناسخ يكون غير قابل لأن يندرج ضمن مجال النقد الثقافي، وهذا اعتراف بوجود بنيات خطابية أخرى (ومنها الإبداعية)، يقينا، لا تتوفر على هذين النسقين المتعارضين الذين ينجم عنهما النسخ والإلغاء. وهذا، من جهة، لا يتواءم مع النبرة الإطلاقية عند الغذامي القائلة بأزلية وتاريخية النسق الثقافي القادر، من منظوره، على اختراق كافة البنيات الخطابية والأنساق الإبداعية والفكرية والفلسفية...ولا مع مقولة موت النقد الأدبي وإلغاء وظيفته، مادام يقر، صراحة، بوجود خطابات ومناطق في الفكر والإبداع لا تعني النقد الثقافي من جهة ثانية. ثم إننا نسجل على الغذامي تحذيره المبالغ فيه، إن لم نقل المغالي، من الخطاب الجمالي وتحميله مسؤولية إخفاء الأنساق وتكريسها ونشرها. فخطاب نقدي يصف الجميل بالخطورة، ويحذر منه بكل هذه الأوصاف والعبارات المخيفة لن يكون بدوره إلا متوجسا، حذرا، متخوفا منه، أو على أقل تقدير قلقا من وجوده، وبالتالي لن يكون حكمه محايدا. وليس هذا اتهاما منا للغذامي بالذاتية، أو الانحياز ضد الجميل، لكن واقع الأشياء يثبت، كما هو أيضاً في التصور الأصولي، أن الحكم على الشيء فرع عن تصوره. ونحن هنا نضع، فقط، اليدَ على زئبقية المفاهيم وهي

تنفك عن نسقها التاريخي الخاص وقصديتها التي كرستها المؤسسة النقدية الأدبية. مسافرة، قسرا، إلى بناء نظري جديد، "ومؤسسة نقدية جديدة"، ففي النهاية خلق الغذامي نسقا مفهوميا جديدا لمشروعه في النقد الثقافي، له ترابطاته وتشابكاته، وعلاقاته اللوغوسية الواضحة، لكن على هذا الخطاب المؤسساتي الجديد أن يحفظ لهذه المفاهيم حقها في مقاومة التدجين أيضاً حتى يكون متوافقا مع مبادئه أو نماذجه الإرشادية.

ثم لنلاحظ أن غالبية المفاهيم التي حاول الغذامي أن يطوّعها هي إما مفاهيم بلاغية عربية كلاسيكية (المجاز، التورية) أو بنيوية ولسانية (النسق، الجملة النحوية، الجملة الأدبية، الدلالة الضمنية، الدلالة الصريحة). فيعمم هذه المفاهيم لتشمل كل النقد الأدبي الذي يحد وظيفته في ترسيخ جمالية الجميل، وهو قول حق إذا اقتصرنا على مناهج النقد الأدبي النصيّ التي تبحث في الأدبية شأن البنيوية والنقد الجديد وحتى النقد السيميائي؛ لكن النقد الأدبي يضم أيضاً النقد الماركسي، الذي لم يكن يُعنى بسؤال الأدبية (أو سؤال الجميل) في المقام الأول، فالنقد الماركسي الذي يقول بنظرية الانعكاس، يرى أن الأدب "يجب فهمه في الواقع التاريخي والاجتماعي في ضوء التفسير الماركسي لذلك الواقع"[1]، أما البنيوية التكوينية التي تولي اهتماما نسبيا للبنيات الاستيتقية (الشكلية خاصة)، فيقول لوكاتش أحد أبرز منظريها، إن الأدب "هو انعكاس لتكشف جدلي هو الواقع، وأن وظيفته أن يكشف عن نمط التناقضات التي من وراء بناء اجتماعي معين"[2].

1- رامان، سيلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، مرجع مذكور،ص49.

2- نفسه، ص55.

وإذن فالغذامي اختزل النقد الأدبي في البلاغة الكلاسيكية والنقد الأدبي النصي، ولو اتجه، توسيعا للرؤية مثلاً، إلى النقد الخارج- نصيّ بوصفه تنويعا آخر للنقد الأدبي، لكان خطابه أقل حدة تجاه النقد الأدبي بما يعفيه من أن يكرس، بوعي أو من دونه، نسقَ الإلغاء والذي، يا للمفارقة، يقصد إلى فضحه، وهذا يعني أن خطاب الغذامي نفسه يعاني من خطر استعادة النسق.

لقد وقفنا في هذا المبحث، في محاوره الثلاثة، على مفهوم النقد الثقافي كما يقدمه الدكتور عبدالله الغذامي في كتابه المؤسس "النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية."، ورأينا كيف أن إعلان موت النقد الأدبي، برغم كل الاحتراسات المقدمة تلافيا لقراءة خاطئة، كاد يكون، أو هو كذلك حقا، تمجيدا للنسق الثقافي مجسدا في الإلغاء الذي يكرس الصوت الواحد، بحيث إن الإقصاء هنا قد يكون تأسس، دون وعي، على تصور يرى النقد خطاباً أقوى من الإبداع وأسمى مرتبة، وهي مرتبة يبدو أن النقد الأدبي، حسب الغذامي، قد تخلى عنها، بما أنه خطاب مهادن جعلته البلاغة خادما للشعر يبحث في أدبيته وجماليته. إن النقد الثقافي بهذا المعنى عند الغذامي ثورة على هذه المهادنة التي جعلت الشعر مركزاً، بدل النقد، ولكأن النسق ذاته يتغول في خطاب الغذامي ليعيده إلى المركز الذي تخلى عنه بسبب من البلاغة التي يحتويها الشعر ويتملكها. وسنحاول في المبحث الثاني ضمن هذا الفصل الوقوف على نموذجين حاورا مشروع الغذامي النقدي، أحدهما الباحث السوري عبدالنبي اصطيف في كتاب (نقد أدبي أم نقد ثقافي) وثانيهما الباحث المغربي سعيد علوش في كتابه (نقد ثقافي أم حداثة سلفية).

2. المبحث الثاني: النقد الثقافي والخطاب المضاد

منذ صدور كتاب (النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية) سنة 2000، والضجة الإعلامية والنقدية حوله لم تهدأ، ولا نعجب لكَمّ المقالات والكتب التي ألفها أصحابها، على اختلاف درجاتهم أو انتماءاتهم للحقل النقدي أو لحقول معرفية أخرى، والتي إما تنتقد بحدة أو لين، أو توسع من هذا الخطاب الجديد في المشهد النقدي العربي من خلال الإجراء النقدي. وهذا الاهتمام الكبير يعود إلى أسباب متنوعة أهمها جماهيرية الغذامي ورصانته العلمية المشهودة، بحيث يمكن القول إن خطابه النقدي صار ظاهرة إعلامية (جماهيرية) وعلامة مسجلة باسمه. وكذا لأن الغذامي يطور من مشروعه ويوسع من متن الاشتغال ويختبر أدواته النقدية على خطابات متنوعة. وفي هذا المبحث سنركّز على كتابين اثنين حاورا مشروع النقد الثقافي عند الغذامي هما: كتاب (نقد أدبي أم نقد ثقافي) الذي، ألفه بالاشتراك، عبدالله الغذامي وعبدالنبي اصطيف، وكتاب (نقد ثقافي أم حداثة سلفية) لسعيد علوش.

إن الكتابين يمثلان جغرافيتين مختلفتين، ذلك أن الدكتور عبدالنبي اصطيف هو من القطر السوري، درس في انجلترا، وهو متخصص في النقد المقارن. أما الدكتور سعيد علوش فباحث مغربي خريج السوربون بفرنسا وتخصصه هو الأدب المقارن. والعامل الجغرافي عامل في اختيار الكتابين أردنا من خلاله التنويع في جغرافيا الحوار (التنويع الجغرافي يعني، في هذه الحال، تنويعاً في الإبدالات)،

لكنه ليس عاملا حاسما إذ الأهم، بالنسبة إلينا، هو المقارنة بين نوعين من النقاش، أحدهما يسائل الدوافع الكامنة وراء إعلان موت النقد الأدبي، والثاني يناقش طبيعة الحداثة التي يبشر بها النقد الثقافي.

1-2 عبدالنبي اصطيف:الحياة المنفتحة للنقد الأدبي

مُعبرٌ هو عنوان "بل نقد أدبي" الذي اختاره الدكتور عبدالنبي اصطيف لمبحثه رداً على مبحث الغذامي " موت النقد الأدبي: النقد الثقافي بديلاً منهجياً عنه"، فحرف العطف"بل"، كما نعلم، يحمل معنى الاستدراك والإضراب، بما يعني الإشارة إلى خطأ التصور الذي يقدمه الغذامي عن النقد الأدبي بوصفه "فنّاً في البلاغة التي اختطفته من الفلسفة"[1] وليس فقط اختلاف هذا التصور أو مغايرته، أو على الأقل هو تصور قاصر "يتجاهل أن النقد الأدبي أفاد من التطورات الهائلة التي عرفتها مختلف العلوم الاجتماعية والإنسانية في النصف الثاني من القرن العشرين"[2]. والتركيز على الجانب الاجتماعي والإنساني لدى اصطيف يوازيه، ضمنياً، رفض فكرة أن وظيفة النقد الأدبي تنحصر في مجرد إعادة وظيفة البلاغة المتمثلة عند الغذامي في البحث في جمالية الجميل" فالنقد الأدبي قادر أيضاً على "تدبر ضروب الإنتاج

1- عبدالله، الغذامي: موت النقد الأدبي، النقد الثقافي بديلاً منهجياً عنه، ضمن كتاب " نقد أدبي أم نقد ثقافي" دار الفكر، ،ط1، دمشق- سوريا، 2004،ص18.

2- عبدالنبي، اصطيف : بل نقد أدبي، ضمن كتاب " نقد أدبي أم نقد ثقافي"، مرجع مذكور،ص68.

الثقافي الأخرى التي هي من شأنه"[1].ولا يتفق اصطيف مع القول بقدرة الأنساق على مخاتلة النقد الأدبي، والتسرب إلى أدواته لأنه عبارة عن "جملة من العمليات الذهنية الواعية والقصدية التي تحكمها إجراءاتها الصارمة ومعاييرها المحددة، ونواظمها المتعارف عليها"[2]، أي أنه خطاب لوغوسي، عقلاني، له آلياته المخصوصة ومفاهيمه المحددة، ووعيه الحادّ بموضوعه التي تنتبه إلى تفاعلاته المربكة وحركيته المستمرة حتى لو تسربلت تلك الحركية بلبوس المضمر النسقي.

إن "اصطيف" ينفي عن النقد الأدبي صفة اللاّعقلانية واللاّفاعلية التي يقول الغذامي إنها عيوب نسقية تسربت من الشعر إلى النقد الأدبي (مجسداً في البلاغة) وكرست خطاباً سحرانياً ولاعقلانياً. بينما النقد الأدبي، في نظر اصطيف ، لا ينفك عن علاقته الأكيدة بالعالم وبالوسط الاجتماعي الذي يؤثر فيه على نحو معقد "فالنقد نشاط دنيويWorldly ذو طابع اجتماعي"[3]. وهذه النشاطية الاجتماعية تتمظهر في وجوه عدة، منها أن موضوع النقد الأدبي، أي الأدب، لا يمكن فصله عن وسط اجتماعي ما، وأن النقد إنشاء موجه إلى الآخر بغاية تحقيق فائدة اجتماعية. كما أن الأعراف الجمالية، في عمقها، أعراف اجتماعية، ما يفسر اختلافها من بنية ثقافية لأخرى؛ بل من شخص لآخر، ومن ثم فلن يكون الجمال مجرد نزوة شكلية بل بنية اجتماعية دالة، وهو ما يقره النقد الأدبي وينفيه الغذامي عنه، باعتباره لا يميز بين طبيعة الأدب وأهمية الأدب، فوظيفة النقد الأدبي هي تحديد

1- نفسه، ص68.

2- نفسه، ص83.

3- نفسه، ص109.

طبيعة الأدب، بوصفه فناً جميلاً، ممتلكاً للوظيفةِ الجماليّةِ الناظمة لباقي الوظائف؛ أما أهمية الأدب " فتتحدد بمعايير ومقاييس فوق- أدبية"[1]، والغذامي يُغفل هذه الحقيقة لأنه ينطلق من تصور خاص للنقد الأدبي "وهو تصور محفوز بغرضه"[2] الذي هو الأنساق الثقافية التي يرى أن النقد الأدبي عاجز عن كشفها. وهو ما يعتبره اصطيف مجرد افتتان بما حققه النقد الثقافي في الغرب؛ الذي "لم يلغِ دور النقد الأدبي"[3] رغم الأهمية القصوى لما حققه من نتائج.

ينفتح تصور "عبدالنبي اصطيف" على مختلف المقاربات التي يمكن أن تسعف في استكناه الخطاب الأدبي والاقتراب من جوهره المخاتل، فهو إذا كان يرجع تحديد طبيعة الأدب للنقد الأدبي، فإنه ترك أهمية الأدب ودوره الثقافي وتفاعلاته الممكنة مفتوحة لنشاطية نقدية أخرى، لعل أبرزها النقد الثقافي الذي يمكن "أن يتكامل مع النقد الأدبي"[4] رغم اختلاف وظائفهما. ومقولة تكامل الوظائف بين النشاطيتين النقديتين هي ردٌّ على مقولة "موت النقد الأدبي" الداعية، في جوهرها، إلى إلغاء الصوت المختلف وإلجامه والتعالي عليه، بما يكون تكريسا للفحولة والنسق الثقافي الناسخ؛ بيد أن قول اصطيف إن الدراسات الثقافية في الغرب لم تلغ دور النقد الأدبي هو قول لا ينفي، بأية حال، الصراع الطاحن بين مؤسسة الدراسات الأدبية والنقد اليساري الذي قاده في أمريكا الناقد الراديكالي لويس كامب أحد أكبر

1- نفسه، ص183.
2- نفسه، ص176.
3- نفسه، ص69.
4- نفسه، ص 179.

المناوئين لمؤسسة الدراسات الأدبية التي كانت في نظره "تقوي تكريس تفوق الطبقة الرأسمالية بتواطئ مع الجامعة"[1]، بوساطة سلسلة مقالات نشرها بين عامي 1967 و1970 في مجلات مثل: هاربر، الأمة، والتغيير...، فالناقد الراديكالي في نظره ينبغي أن يدمر المعتقدات والإجراءات الموروثة، ويجعل من الأدب أداة في التحريض والمقاومة، ومن ثم كان انتقاد كامب الشديد والشامل لمختلف "مدارس النقد السائدة من الشكلية إلى نقد الأسطورة إلى الوجودية إلى البنيوية لرفضها ربط الأدب بالحياة والفكر بالفعل"[2]، وهو هنا محفوز بنزعة التزام واضحة، كما رفاقه الراديكاليون، أومان، ولاونر، وفرانكلين.... الذين يَعتبرون أن المؤسسة الأدبية ظلت منافحة عن البورجوازية، ومعادية للبروليتاريا... ولقد أثار هذا التوجه الراديكالي دارساً ثقافياً لامعاً في أمريكا هو إدوارد سعيد، أحد أبرز المروجين للنقد الثقافي ما بعد الماركسي، الذي أكد أن "أي نقد يشجع على التأنف والتقديس و/أو عدم التدخل يصيب نفسه بالعجز والبعد عن مجاله، ثم يشل مشروع النقد بفصله عن الثقافة والمجتمع"[3]، منتقدا بشكل مزدوج، هنا، النقد الراديكالي الماركسي المنغلق على عقيدة الحزب ومدرسته التي تؤدي إلى التقديس المطلق والأعمى، ثم مؤسسة الدراسات الأدبية التي تنغلق في مجرد الشكل والجمال، وتفصل، بالتالي، في تعسف، الإبداع والممارسة النقدية عن التفاعلات المركبة مع الثقافة والمجتمع، ولقد

1- فنسنت، ليتش : النقد الأدبي الأمريكي، من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ترجمة: محمد يحيى، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، د ط، القاهرة- مصر، 2000، ص383.

2- نفسه، ص382.

3- نفسه،ص407.

جمع ناقد ثقافي آخر ومنظر للماركسية الجديدة هو فريدريك جيمسون بين هذه العلاقات المركبة التي أشار إليها إدوارد سعيد حينما "سعى، في ممارسته للنقد الثقافي، إلى تركيب أعظم ليس فقط من الماركسية الجديدة وما بعد البنيوية، وإنما كذلك نقد الأسطورة، وعلم التأويل"[1].

وإذن، فلقد كان هناك صراع قوي بين مؤسسة الدراسات الأدبية والدراسات الثقافية في الغرب، بلغ درجة الراديكالية كما عند لويس كامب ورفاقه، ولكن، بالموازاة مع ذلك، نشأت تصورات أخرى، ومنها تصور فريدريك جيمسون، تذهب بالإبداع إلى أكثر من توصيف الجمال الإبداعي، وأبعد من مجرد منافحته والتموقف الأعمى ضده، وإن الغذامي يقول بهذا التصور، أيضاً، حين يصرح "أن النقد الثقافي لا يلغي البعد الجمالي، بل إنه يُوافق النقد الأدبي فيه، ولكن يأخذ بالنص إلى أبعد من ذلك"[2]، لكن تموقفه الشديد من الجمالي وتحذيره من مخاطره، معتبراً إياه متواطئا مع الأنساق وساتراً لها، جعل أول مهام النقد الثقافي نسخَ وإلغاء الجميل.

ومنه، فإن عبدالنبي اصطيف يحاول، في هذا الحوار الثقافي، أن يقرب وجهتي نظر مختلفتين، وهذا الإيمان بالاختلاف قاده إلى الاعتراف للغذامي بالسمو الفكري، معتبرا أن مشاريعه النقدية والثقافية "كانت باستمرار حافزاً قوياً على التفكير والمساءلة، لكونهما من أهم وظائف الناقد/ المثقف"[3].

1- نفسه، ص409.

2- عبدالنبي، اصطيف : نقد أدبي أم نقد ثقافي، مرجع مذكور، ص 159.

3- نفسه، ص177.

2-2- سعيد علوش: النقد الثقافي نظريةٌ مشوهةٌ

لقد صدر كتاب"نقد ثقافي أم حداثة سلفية" سنة 2007، أي بعد سبع سنوات من ظهور أول مشروع في النقد الثقافي ممثلاً في كتاب الغذامي "النقد الثقافي"، ويظهر من خلال العنوان، الذي هو مؤشر مرجعي، أنه يأتي ضمن سياق المساهمة في الحوار النقدي الذي أثاره الغذامي. فعنوان "نقد أدبي أم حداثة سلفية" يراهن على استحضار قصدي للكتاب المشترك بين الغذامي واصطيف، لكنه يؤشر على أنه يتجه بالحوار، خلافاً للكتاب السالف، إلى مناقشة الإبدالات التي أسس عليها النقد الثقافي (العربي). فعلوش يعتبر إياها سقطة ينبغي تجاوزها وتدارك التزييف الذي حاق المرجعيات المؤسسة للدراسات الثقافية، لذلك يجعل من غاية كتابه وضع النقد الثقافي"في إطاره التاريخي والفلسفي، استبعادا للمزايدات الاعتباطية، لاستعادة البوصلة النقدية لحداثة مضادة لا تنبهر بالأداة والدواة المدادية"[1]. إن الحداثة المضادة، هنا، هي الإبدال الذي يقترح العودة إليه، مجسدة في كتاب أنطوان كومبانيون "الحداثة المضادة" الذي يراه منعطفاً أساساً في فهم الظاهرة الثقافية الرافضة للتنميط، وهو ما غفل عنه مشروع النقد الثقافي عند عبدالله الغذامي كما يعتقد علوش، مما جعله يفقد البوصلة الصحيحة، ويركب، بالتالي، "موجة تنظير مفتعل، يبتغي الافتراء والانتقاء والتوثيق"[2]. وهنا يتشكك علوش، على نحو صريح، في جدية ورصانة الأساس النظري للنقد الثقافي عند الغذامي، ساخراً

1- سعيد، علوش: نقد ثقافي أم حداثة سلفية، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، ط1 ، الرباط- المغرب 2007، ص6.

2- نفسه، ص5.

من اعتبار عمر عبدالعزيز رائدا له واتخاذ "طبقات فحول الشعراء" لابن سلام الجمحي مدخلين مؤسسين للنسق الثقافي المعيب، مقترحا عليه منحى مختلفا، إذ كان على "النقد الثقافي أن يُوجد في الأدب ما بعد الكولونيالي مبررات تنظيره، على اعتبار ازدواج صورتي المستعمر والمستعمَر"[1]، أو في الدراسات الثقافية التي أصّل لمفاهيمها مركز الدراسات الثقافية في بيرمنغهام بزعامة ريتشارد هوكار وستويرات هال، مؤكدا أنها "لم تكن تجربة أنجلوفونية منعزلة؛ بل وجدت صداها في تجربة فرانكفونية هي تجربة الفليسوف الفرنسي ميشال دي سارتو التي تقول إن المهم لا يمكن أن يكون مجرد ثقافة عالمة"[2].

يوجه سعيد علوش (بوصلته الصحيحة) تجاه الثقافة الفرنسية، خاصة مفهوم الحداثة المضادة عند أنطوان كومبانيون، ونظريات الفيلسوف ميشال دي سارتو، التي تنتصر للتعدد والاختلاف وليس فقط الاهتمام بالثقافة العالمة، وهذا يتوارد، في تصور علوش، مع مقولات الدراسات الثقافية التي فضحت آليات الهيمنة لدى ثقافة المركز وحيلها الخادعة؛ في مقابل الاحتفاء بالعادي واليومي وتمثل آليات الهامشي في تكسير التراتبية التخاطبية (التنميط الخطابي) التي يؤسس لها الخطاب الرسمي. ويستند علوش في إثبات هذه العلاقة بين الدراسات الثقافية والنقد الفرنسي إلى باحث أنجلوفوني آخر هو جوناثان كالر صاحب "مدخل إلى النظرية الأدبية"؛ الذي حدد مصادر النقد الثقافي في تيارات نقدية من بينها "البنيوية الفرنسية في الستينيات خاصة مع رولان بارط

1- نفسه، ص14.
2- نفسه، ص 28.

في كتابه أساطير 1957، والنظرية الأدبية الماركسية الأوربية التي حللت الثقافة العامة بوصفها متعارضة مع الثقافة الشعبية"[1].

يبدو، إذن، أن علوش مسكون بمركزية الثقافة الفرنسية والأوربية، حيث يجعلها، في بروكستية واضحة، إبدالات تجسد، في نظره، البوصلة الصحيحة للنقد الثقافي والدراسات الثقافية، ومن معالم هذا البروكستية أن كتاب كومبانيون "الحداثة المضادة"، صادر سنة 2005، أي بعد خمس سنوات من صدور كتاب الغذامي "النقد الثقافي"، فكيف يمكن إذن اقتراحه بوصفه نموذجا إرشاديا يجب العودة إليه؟، ثم هل مشروع دي سارتو الفلسفي بتصوراته عن الصراع بين الثقافة العالمة والثقافة الشعبية أقرب إلى النقد الثقافي من "نقد ثقافة الوسائل" و"نقد وظيفة المتعة" عند كوستاف كاللنر، أومفهوم "الناقد المدني" و"النقد الدنيوي" عند إدوارد سعيد، أو "التاريخية الجديدة" و"جماليات التحليل الثقافي" عند لويس مونتروز وستيفن غرينبلات، أو مفهوم النقد الثقافي عند فنسنت ليتش...؟

إن الافتعال التنظيري البارز هو ما يقدمه علوش في بحثه عن علاقة بين النقد الثقافي والمنجز النقدي الفرنسي، وهي علاقة نُقِرُّ بوجودها، لكنها لا يمكن بأية حال أن تكون، على نحو مطلق، البوصلة الموعودة إلى درجة تلغي معرفة الآخر بالسياقات الغربية لمشروعه، وهو ما قال به علوش حين اتهم الغذامي "بالجهل التام بهوكار ومدرسة بيرمنغهام، والدراسات الثقافية بامتداداتها التاريخية والفلسفية والسوسيولوجية"[2]، وهو طبعا اتهام مردود، فللغذامي

1- نفسه، ص 54.

2- نفسه، ص87.

تكوين رصين في النقد الغربي عامة وفي الدراسات الثقافية خاصة، علما بأنها أنجلوفونية النشأة، وهو المتخرج من جامعة إكستر البريطانية وأحد المشتغلين الرصينين على المناهج والمقاربات النقدية الغربية منذ الثمانينيات، وتكفي العودة إلى كتبه في هذا الصدد، وإلى الفصل الخاص "بذاكرة المصطلح" في كتابه "النقد الثقافي"، الذي فصلنا فيه القول، للوقوف على المعرفة المتمكنة للغذامي بنماذجه الإرشادية؛ بل على تعامله النقدي معها بما يسمح بتجاوز عيوبها وسقطاتها الإجرائية وانتقاء الأدوات والمفاهيم التي تناسب المتن الذي يشتغل عليه.

ولقد كان من الطبيعي أن تتولد عن هذه المنطلقات البروكستية، عند علوش، أحكام تماثلها فيكون، سيّان، أن نقرأ أحكاما غير نقدية من قبيل "أن اختراع الفحل هو محاولة لنقل المدينة إلى بداوة" و"أن الحداثة السلفية تصدر حكمها بقطع الأيدي والرؤوس... وأن النقد الثقافي هو شريعة حمورابية... وأنه يقصي المخالفين لكونهم ملاحدة العصر... فضلا عن كونه مؤسسا على مركزية الأدب الإسلامي"[1]. وهي جميعها أحكام لا يجد لها المتتبع أثرا، صريحا أو ضمنيا، في كتب عبدالله الغذامي أو تصريحاته، بقدر ما هي تصور شخصي ذاتي مبني على التوجه الإيديولوجي... فعلوش يقدم نفسه ممثلاً للحداثة؛ في مقابل الغذامي الذي يراه علوش ممثلاً للاتجاه السلفي، ولعل جمعه بين النقيضين (الحداثة/ السلفية) يختزل تصوره القائم على اعتبار حداثة الغذامي زائفة ومشوهة وتخبط خبط عشواء.. وهي الأحكام التي قادته

1- نفسه، ص 100.

إلى اعتبار النقد الثقافي نظرية نقدية مشوهة مادامت لم تستمد مشروعية وجودها من أصل حداثي حقيقي، وهذا الحكم المتمركز هو ما جعله ينتج في هذا الكتاب خطاباً غير علمي، وغير نقدي، والذي من أمثلته الصارخة وصفه للنقد الثقافي عند الغذامي "بمخلوق مشوه، بوجوه مقرفة مفتعلة الجذور"[1].

إن أحكام علوش، هنا، لا تختلف عن تلك الاتهامات القيمية في المنابر الصحفية السعودية ومنابر المساجد التي قال بها فقهاء وأناس عاديون وصحفيون غير متخصصين..والتي وصفته بحاخام الحداثة، وبعبد الشيطان.. أو تلك التي حرضت الناس على مقاطعته وعدم التعامل معه...وقد تتفهم آراء هؤلاء لكونهم، في الغالب، لا يتعاملون مع الخطاب إلا عبر المؤسسة التي تتحكم في صياغة أفكارهم وأحكامهم... لكن أن تصدر أحكام مشابهة من ناقد وباحث متمرس له حضوره الطويل والنوعي في الساحة النقدية فذلك مما يسيء إلى الباحث، خاصة حين يغيب الاعتراف بالاختلاف، وبالحوار الذي يفصل الشخص عن إنتاجه. ولعل من اللافت، واسعا، ملاحظة أن سعيد علوش كان يتحاشى في مجمل الكتاب ذكر عبدالله الغذامي بالاسم، حتى وهو في معرض الرد على أطروحاته، فكان يصفه تارة بالدنجواني الذي يعرض سلعة على قارعة الطريق، وأخرى بغذامي مع التنكير لا التعريف، وثالثة بالناقد الفحل[2].

إن الخطاب الذي أنتجه علوش في هذا الكتاب قد حاد في كثير من محاوره عن العلمية المنشودة، وهو برغم إشارته إلى الدراسات الثقافية

1- نفسه، ص126.

2- المرجع السابق نفسه، انظر هذه الصفات على التوالي في ص 7 و 83 و 84.

فإن ذلك لم يصل إلى عمق التناول النقدي الذي طرحه الغذامي، فلقد اعتورت الحسابات الإيديولوجية كتاب سعيد علوش فبدا في مظهر المهاجم الذي يريد تقويض مشروع مخالف دون أن يحمل بديلا، ودون أن يقترح مشروعا مخالفا، باستثناء محاولة تكريس الوضع الذي كان قبل النقد الثقافي في الساحة العربية، وهو وضع مبهم، لم يتجشم عناء الإشارة إليه. أما عودته إلى دي سارتووكومبانيون، وحتى جوناثان كاللر، فلم تكن إلا محاولة لتكريس مركزية الحداثة الأوربية، وإرجاع فضل كل منتج نقدي جديد إليها، حتى لو كان هذا المشروع يحمل تاريخا أنجلوفونيا طويلا، أما الاستعانة بآراء عبدالعزيز حمودة، وعبدالكريم حسن، وغلوم، ونجوى علي، ومحمد بوصحابي... فكانت محاولة لإبراز سقطات النقد الثقافي، دون أن تنتبه، أو أغفلت قصدا، أن غالبية هذه الأسماء، كانت إما مطبقة للنقد الثقافي مع احترازات حول ما لا تراه مناسبا لها (إبراهيم غلوم مثلاً)، أو لها مشروعه النقدي الخاص (عبدالعزيز حمودة في نظريته حول سلطة النص وتيه النقد الأدبي).

ونحسب، عموما، أن هذا الفصل، من خلال مبحثيه، أضاء طبيعة المفاهيم التي اشتغل بها الغذامي في مشروعه الجديد، ونماذجه الإرشادية الموجهة في تنوعها الذي يفترض من جهة اختلافها تارة وتعارضها من جهة أخرى. الاختلاف والتعارض اللذين لا يمنعان التكامل المثمر لإنتاج نظرية نقدية جديدة ترمي إلى قراءة المشاريع الثقافية في علاقتها بالشخصية العربية، وقد توقفنا عند بعض ما قد يعتور هذا المشروع النقدي من احتفاء لا واع بالنسق الثقافي، حين يلغي الخطاب المنافس ويهاجم الجمالي.

إن النسخ من وظائف النسق المعيب التي وقفنا عندها مطولاً في تصور سعيد علوش، وبشكل أقل عند عبدالنبي اصطيف، من حيث اعتداده بمركزية النقد الأدبي، برغم الانفتاح النسبي الذي أقر به، ونعتقد أن النقد الثقافي عند عبدالله الغذامي الذي اخترع فكرة النسق لم يستطع الانفلات من سطوة الأنساق المتمركزة المعيبة التي من مظاهرها إلغاء النقد الأدبي وإعلان موته، إذ لا بد أن يعترف النقد الثقافي بأحقية النقد الأدبي في تقديم قراءته الخاصة دون محاولة إلغائه، أو نسخ دوره، مع اعتبار الشكليّ والجماليّ، أيضاً، قيمة ثقافية يمكن أن تحوز، بسبب تجذرها الطويل، على أبعاد ثقافية متنوعة.

الفصل الثاني

الأنساق الثقافية والخطاب

يسبغ الغذامي على الأنساق الثقافية قدرة رهيبة تمكنها من السفر الممتد عبر بنيات خطاب متنوعة تتلبس إهابها وتنغرس في هيكلها وهي تتخفى بمكر بالغ، ومحدثة أثرها على الأفراد والجماعات على اختلافهم، ومن ثم تشكيل شخصيتهم وفق نموذج يتواءم مع المؤسسة/المركز ورهاناته، وهذه ليست مجرد فرضية قابلة للدحض والتقويض عند الغذامي؛ بل إنها مسلمة تملك مواصفات الحقيقة العلمية الراسخة والقابلة للتعميم على كثير من الأنظمة الثقافية التي ينتجها الإنسان، "فالأنساق لم تفعل في الشعر وحده بل في كل التجليات الثقافية بدءاً من النثر في وقت مبكر، وكذا الخطاب الفكري والسياسي والتأليفي بما فيه النقدي"[1]، وبالتالي، فإن الأنساق تمتلك سطوة هادرة تمكنها من احتواء بنيات الخطاب، وجعله جزءاً من حركيتها القاتلة المعطلة للوعي النقدي المضاد للتنميط والمقاوم للطاغية الثقافي والسياسي، ومن هنا نفهم عدم اكتفاء الغذامي بتفكيك هذه الأنساق في الخطاب الشعري وحده، بل تتبع حركيتها في خطاب الصورة والخطاب الديني في كتابيه (الثقافة التليفزيونية 2004) و(الفقيه الفضائي 2011)، وتجليات ثقافية جديدة، من قبيل ظاهرة الكتب الأكثر مبيعا، والقراءة، والأمية، ورأسمالية الثقافية (كتاب اليد واللسان 2011).

وسنقف، في هذا الفصل، على مدى مكنة أدوات النقد الثقافي على تفكيك هذا المتن الثقافي، وقدرتها على تجنب الوقوع في أحكام بروكستية تصادر على المطلوب والانفلات من قبضة النسق المضمر، بما يجعل النتائج المتوصل إليها تقبل بالاختلاف والتنوع القرائي... وإنه لمتن واسع ذلك الذي انغمر في لجته النقد الثقافي، إذ يطرح تحدياً قاسياً على مفاهيم النسق المضمر والمجاز الكلي والتّورية الثقافية والجملة الثقافية.....

1- عبدالله، الغذامي: النقد الثقافي، مرجع مذكور، ص88.

1- المبحث الأول: الشعر والعلة الثقافية

1-1-الشعرية الكلاسيكية والجسد الثقافي

ينظر الغذامي إلى الشعر بوصفه خطاباً (وليس فنا فقط) متجذراً في الثقافة العربية، إنه "المكون الأول لشخصيتنا"[1]، لذلك يتموقع بصفته فاعلاً خطيراً ظلّ يلعب دور تمرير العيوب النسقية المعيبة من قبيل شخصية: الشحاذ، الكذاب، المنافق، الفحل الناسخ والأنا الطاغية المتضخمة، وهي صفات ارتبطت بالشاعر الذي جعلها سلوكا ثقافيا منغرسا في ديوان العرب، ومستتراً بالجمال البارع الأخاذ، وغوايته الفاتنة، ولقد منعت هذه الغواية الممتدة، والمنبثة في النصوص والنفوس، مستثمرة كامل سحرها، من نقد عيوب الخطاب الشعري واكتشاف أنساقه الثقافية.

يؤكد عبدالله الغذامي أن إرهاصات الممانعة ضد نسقية الشعر قد ابتدأت مع الإسلام الذي انتقد لا فاعليته، وتكرس مع عمر بن عبدالعزيز الذي منع الشعراء من العطايا ومنح الفقراء ورفض لعبة المدح النسقية أثناء توليته. ولقد كان لهذا الموقف أثره في تقييم الشعر والحكم على شرعية وجوده وقيمته التي ظلت تتأرجح بين قيمتين: الأولى تعلي من شأنه وتبجله، والثانية تحقره وتزهد فيه فكأنما الشاعر هو الأمير/العبد، والعزيز/ الحقير*؛ بيد أن تلك الإرهاصات لم تتطور إلى

1-نفسه، ص 89.

*ساق الغذامي مجموعة من الآراء التي تبرز الصورة البئيسة للشاعر التي من صورها :رضاه بالمذلة والهوان، رفض إحدى الجواري الزواج من شاعر، وتجنب الأشراف ممازحة الشعراء... وهي الصور الواردة في كثير من المصادر التراثية، من بينهما "البيان والتبيين" للجاحظ، و"العمدة" لابن رشيق القيرواني، و"فحولة الشعراء " للأصمعي، و"مروج الذهب" للمسعودي،انظر النقد الثقافي، مرجع مذكور ص: 95 - 96.

نظرية نقدية، وبقيت خطرات نقدية متفرقة لا تنتظم ضمن وعي نقدي. فالشعر علم العرب الذين ليس لهم علم سواه، وهو مصدر علمي وتاريخي وخلقي، ناهيك عن السطوة السحرية لكلام الشعراء الذين وصفهم الخليل بن أحمد بكونهم أمراء الكلام، ويعتبرهم الغذامي "أمراء الثقافة" المحتذى بهم، والمحتمون بالمؤسسة النقدية النسقية، ممثلة في البلاغة التي كانت الأقوى والأنفذ، بحيث انتبه الغذامي إلى أن أحد تعريفات البلاغة عند ابن المقفع كونها" تصوير الحق في صورة الباطل"[1]، وهي عنده جملة ثقافية تحيل على دلالة نسقية قائمة على الكذب الجميل والاحتيال المحمود، مثلما هي تقنية في يد الشاعر ترمي إلى إشباع الصفات المتعالية غير المتوفرة، حقيقة، في الممدوح أو الذات، وبالتالي تكون البلاغة مشبعة بالنسق الثقافي؛ وليس غريبا، عند الغذامي، أن نلفى عند أبي حيان التوحيدي توزيعاً للبلاغة يقوم على سبعة أقسام وهي: بلاغة الشعر، وبلاغة الخطابة، وبلاغة النثر، وبلاغة المثل، وبلاغة العقل، وبلاغة البديهة، وبلاغة التأويل.[2] إذ يعني هذا التقسيم تحكم النسق الثقافي في تصور أبي حيان الذي جعل خطابات عقلية خالصة جزءاً من بلاغة الشعر. ثم إن القضايا المُثارة في النقد القديم لم تخلُ، أيضاً، من صيغ النسق الثقافي كمصطلح "الفحولة" نفسه الذي يجعله الغذامي مرادفاً للتمركز

1- نفسه، ص 111.

2- نفسه، ص 113.

الناسخ ، إذ ارتبط عند العرب بجنس الذكر، فضلا عن مصطلح الطبقات الشعرية . ويؤكد الغذامي أنه ارتبطتْ بقضية "اللفظ والمعنى" دلالةٌ نسقية بسبب وجود "مقولات تربط بين (اللفظ) من جهة والأوائل من جهة ثانية، والذكورة من جهة ثالثة، والمعنى حينئذ سيكون قيمة أنثوية"[1]، ومنه يكون اللفظ للأوائل الفحول؛ في مقابل المعنى الذي يكون من نصيب المتأخرين. ولعلّ هذا الانتصار للفظ وللأوائل يتساوق مع فكرة الطبقات الشعرية التي بدأت مع عصر التدوين في العصر العباسي الأول مع ابن سلام الجمحي، وارتبطت (أي الطبقات الشعرية) بعنصرين هما: عنصر الفحولة، وعنصر الأوائل "والطبقة الأرقى هي الأقدم والأفحل"[2].

لخطابِ الفحولة القائم على تضخيم الذات والاعتداد بها وإلغاء الآخر ونسخه تاريخٌ شعري جارف، تزامنَ ظهوره مع انتقال الشاعر من أولى مهامه في القبيلة وهي النطق باسمها إلى مدح الحكّام الشغوفين بصفات السؤدد والشرف والشجاعة فصارت الخلطة الثقافية الجديدة مؤسسة على المصلحة والمنفعة الفردية، مؤداها كيس من الذهب للشاعر المدّاح يقابل بلاغته وكذبه الجميل (المدح المغالي). إن المصلحة الفردية صارت مهيمنة على ذهنية الشاعر ومحركة للقول الشعري ومستفزة لقريحته، فكان من نتائج هذه الهيمنة صناعة الطاغية الوحدوي الوجود، الناسخ لما دونه، والذي اكتمل عند أبي الطيب المتنبي الذي يصفه الغذامي في عنوان دال بالأب النسقي، أي المتفرد

1- نفسه، ص136.

2- نفسه، ص 132.

والمعتد بنفسه وشعره والمحتقر الناسخ للآخر، وهو القائل في حمأة شبابه:

أيّ محـــــــلٍّ أرتقـــــــي أي عظـــيم أتّقِـــــــــي

وكـــــل مـــا خلـــق اللـــه و مـــا لم يخـــلـــقِ

محتقـــــــرٌ في همّتـــــي كشـــعرةٍ في مفرقِــــــي

فهذه الوثوقية المتمركزة ترتبط بقيمة الخطاب الشعري وبتأثيره السحري على نفسية الخصوم، بتقويضها وإرهابها، وتعطيل قوة المنافسين أو الممتنعين عن عطيته، ويخلُص الغذامي في تحليله الثقافي لشعر أبي الطيب إلى أربع خصائص نسقية:

- التعريض المتضمن للاستهزاء.
- اعتداد الذات بذاتيتها.
- اعتماد أسلوب التخويف والترهيب.
- تحقير الآخر واعتباره دائما بمثابة خصم لا بد من سحقه[1]

وعند الغذامي، فإن أبا تمام كان مجسداً لخدعة أكبر تقوم في ظاهرها على التحديث والثورة على النسق، وفي جوهرها على استعادته بقوة تتفوق على الشعراء الذين لا يدعون مشروعا شعريا تجديديا، فهو يمثل، ظاهرياً، علامة بارزة للتحديث في الشّعر والثورة على عموده الذي قيدت به المؤسسة النقدية صفات الشعر التي ينبغي أن تحتذى غير أن التسليم بذلك لم يكن على نحو مطلق، فقد انتبه غرنباوم إلى أن أبا تمام قد حاد عن تجديد

1- نفسه، ص 171 - 172.

من سبقه من الشعراء العباسيين: بشار بن برد والسيد الحميري وأبي نواس الذين انشغلوا بتقريب الشعر من لغة الواقع؛ أما "أبو تمام فكان الوحيد من بين المحدثين الذي اقتدى بلغة الأوائل، وهي الملاحظة نفسها؛ التي سبق للقاضي الجرجاني أن أشار إليها في "الوساطة"[1]. ومن المظاهر البارزة أيضاً، حسب الغذامي، لرجعية أبي تمام مفارقة أن يعيب على القدامى ادعاءاتهم المفرطة بطرق كل المعاني ويأتي الشيء نفسه في مثل قوله :

لا زلت من شكري في حلة لابسها ذو سلب فاخر
يقول من تقرع أسماعه كم ترك الأول للآخر[2]

وإنه يعيد في هذين البيتين وفي غيرهما، حسب الغذامي، فحولة الأجداد الذين كانوا يفتخرون بالسبق المطلق في الإبداع وترك التقليد للمحدثين. مع إعلاء مبالغ فيه لأناه الفحولية القائمة على النسق المضمر الذي يظهر المدح ويضّمن الذم.

يبدو، إذن، أن الغذامي، يحمل تصوراً خاصاً عن الشعر العربي بوصفه واقعةً ثقافيةً كان لها الدور الأخطر في تشكيل الشخصية العربية، وتربيتها، وقولبة قيمها على نحو واحد يسترفد دوافعه من المصلحة الفردية للشاعر. ومن الوجيه هنا الإشارة إلى أن الغذامي يلغي الجمال بوصفه مكونا شعرياً مائزاً مما يعني تموقفه الشديد منه، على خلاف ما أقره من موافقة النقد الأدبي عليه، ولعل ذلك يظهر من

1- نفسه، ص178.
2- نفسه، ص180.

خلال حكم دال على الشعر بقوله "إنه الجرثومة المستترة بالجماليات"[1]، فهو سبب العلة الثقافية، والجسد الحامل للفقر القيمي، وهو جرثومة خطرة تهدد الحياة. وإنها أحكام تشي بمبالغات ثقافية، يجمعها مصطلح الشعرنة الذي يعني عند الغذامي أن القيم النسقية المعيبة انتقلت من الشعر وتملكت النثر الذي تشعرن أيضاً حينما خُتم بخاتم البلاغة مع عبدالحميد الكاتب وابن المقفع، ثم النقد الأدبي الذي تحكمت فيه بلاغة الشعر. إن مصطلح الشعرنة يُحمّل الشعر أثراً قوياً لا قبل له به، وإن سلمنا جدلا بأثره في تكوين الشخصية العربية فلن يكون إلاَّ عاملا بسيطاً من عوامل فارقة وحاسمة أهمها الصراعات السياسية الخطيرة التي طبعت الحياة العربية، وبالتالي فالشعر هو جزء من الفاعلية السياسية، ولقد أشار الدكتور عبدالعزيز السبيل إلى الإقحام القسري للشعر في وظيفة أكبر منه حين تساءل "هل نحن أمام شعرنة أم سيسنة؟"[2].

إن الشعر ليس إلا جزءاً من أدوات السلطة السياسية، والدليل على ذلك إقرار الغذامي نفسه، من خلال النصوص التي اقتطفها من مصادر تراثية مختلفة، أن قيمة الشاعر ظلت تتأرجح بين السمو الاجتماعي وبين الضعة التي تذله وتهينه، وتلك القيمة ارتبطت بعطايا الحاكم ورضاه، وبالتالي فإن وضعه في ميزان القوة كان ضمن المشترط السياسي. ثم إن التعميم الوارد في كثير من أحكام الغذامي على عيوب الشعراء النسقية مبني على انتقاءات من نماذج من الشعراء، وهذا

1- نفسه، ص87.

2- السبيل، عبدالعزيز: الشعرنة بين السياسة والشعر، ضمن "الغذامي الناقد: قراءات في مشروع الغذامي النقدي"، مرجع مذكور،ص260.

حقه، لكنها لم تكن الحال العامة لصفات الشعراء، فلم يكن شرطاً دائماً أن يكون الشاعر المصنف في المراتب العليا للشاعرية مدّاحاً أو هجّاءً يلتزم بقاعدة إسكات الآخر ولجمه والتعرض لعيوبه، فالجاحظ يقر بأن مرتبة الشاعر كانت أعلى من الخطيب لكنه " فقد منزلته حينما اتخذ من الشعر مكسبة، ورحل إلى السوقة، وتسرع إلى أعراض الناس، وحينما كثر الشعر وزاد"[1]، وهذا خلاف ما أشار إليه الغذامي، فالمدح (المكسبة) عند الجاحظ لم يُقَوّ وضعه الاعتباري بل أنزله في دركات السُّلم الاجتماعي. ولعلّ نزول المرتبة والقيمة هو حكم الجماعة التي تنتمي إلى النسق، وتعرف الشاعر على كونه خرج عن وظيفته الأساسية التي هي نشر القيم الجماعية وحماية الأعراض، والذود عن ميثاق الجماعة، وفي ذلك دليل على الوعي المضاد للنسق عند الجماعة المتلقية؛ التي كانت تشترط شروطا أخرى لجعل الشاعر محبوباً ومتقبلاً من قبل أفرادها، ومنها أن يكون" حلو الشمائل، حسن الأخلاق، طلق الوجه، بعيد الغور، مأمون الجانب، سهل الناحية، وطئ الاكناف"[2]، وحين تنتفي هذه الصفات فإنه يفقد حظوته؛ لكن رجوع الشاعر إلى هذه الحظوة كان، في الغالب، بسبب الحاكم الذي يجزل عطاءه ويحفظ هيبته بعد أن يسقطها عنه الناس، وبالتالي فإن الشاعر كان وفيا فقط للسياسي وتابعاً للسلطة وأداة في يدها. وإن شعر النقائض نفسه الذي اعتبره الغذامي تجسيداً للنسق الثقافي القائم على الإلغاء لم يكن إلا وسيلة في يد الحاكم نفسه لإلهاء الناس عن الانشغال بالسلطة

1- أحمد، مطلوب: معجم النقد العربي القديم،ج2، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد،1989. ص57.

2- نفسه، ص 58.

والصراع حولها، إذ لم يكن بكامل ذلك الثقل الذي يقول به الغذامي، وقد جاء في الذخيرة أن "السباب الذي أحدثه جرير وطبقته لم يهدم بيتا ولا عيرت به قبيلة"[1].

ولسنا، هنا، في وارد تثبيت هذه القراءات على كونها حقائق ولكن لنبين أن وضعية الشعر والشاعر ظلت متأرجحة بين أحكام يتصارع فيها النسق الاجتماعي العام مع السلطة السياسية وكان الشاعر بينهما، فحين كان يتصف بصفات يقبلها الناس يكون محبوبا عندهم، ولما يحتاج الحاكم إلى توظيفه في مشروعه السياسي فقد كان يستعمل سطوته وغرر ماله وتغاضيه المحسوب عن أخطاء الشعراء ليحقق خططه. ونشير في هذا الصدد إلى أن الغزل الذي لم يوله الغذامي اهتماما، معتبراً إياه عبئا على الشاعر الذي يريد التخلص منه إلى غرض الفحول الذي يكون إما هجاءً أو مدحاً قد كان له دوره الأساس في تحقيق ثورة رمزية على الإقصاء الذي عانى منه العذريون في المرحلة الأموية، "وفي الكون العذري يتحدى الشاعر السلطة، لكنه يتذلل لمحبوبته، فالتذلل تملك ثان وقوة"[2]، ثم إن عودة أبي تمام إلى لغة القدامى وتلافي اللغة القريبة من الواقع لا يمكن أن تُعتبرا، على نحو مطلق، رجعيةً، إذ اعتماد اللغة المحكية في النقد (وحتى في الشعر

1- نفسه، ص 421.

2- الطاهر، لبيب: سوسولوجيا الغزل العربي، ترجمة مصطفى المسناوي، دار الطليعة وعيون المقالات، الدار البيضاء، 1987،ص84. والكتاب دراسة بنيوية تكوينية للشعر العذري تبرز قدرة هذا الشعر على مناكفة السلطة السياسية والنقدية، من حيث تمكنه من إعادة النظر في التشريف المطلق للمذكر في الثقافة العربية، وإبراز مكامن الثورة الرمزية التي أحدثها هؤلاء الشعراء على نسق الثقافة العربية.

ضمن هذا السياق) باعتباره تجديدا لا نجده إلا في تصور الغـذامي، ونظـن أن الدعوة إلى استعمال هذا النوع من اللغة في الشعر هو أحد مستتبعات موقفه من الجمالي الذي يتستر عن الجرثومة الثقافية في نظره، وهـي اللغـة الجميلـة التي هي مضادة لوظيفة الناقد الثقافي.

إن الشعر هنا يعتبر سـبب العلـة الثقافيـة عنـد الغـذامي، فهـو الجسـد الثقافي الحامل للأنساق والمسافر بها مستسعفاً البلاغة التي تساعده عـلى أداء مهمة تعويم العمى الثقافي، ونحسب أن أحكاماً من هـذا النـوع لا تخلـو مـن نسقية، إذ الجمال عنصر مهيمن في الخطاب الشعري ومحاولـة تصـفيته، كـما هي دعوة الغذامي، هي نسف للخطاب الشعري برمتـه، وتظهـر معـالم هـذه الدعوة في قصفه اللغة الشعرية واتهامها بتعطيل العقل وابتعادها عن الواقـع الذي يؤدي إلى اللافاعلية... ولسنا ضد أن يلعب الشـعر دوراً اجتماعيـاً مـا، أو ينـدمغ في مشروع ثقـافي واجتماعـي مـا، لكـن دون أن يلغـى هـذا الـدور خصوصيتَه المائزة، والخصوصية هي إحدى مرتكزات النقد الثقافي لأنهـا قرينـة الاختلاف الذي يقاوم التنميط الذي ترمـي إليـه المؤسسـة النقديـة، ويبـدو أن النقد الثقافي انزلق، بتأثير ماكر من النسق، إلى محاولة تثبيت أفـق واحـد، ذي بعد التزامي، قائم على نزعة خلقية واضحة تريد تصحيح قيم المجتمع العـربي المبني على الكذب والشحاذة والتمركز حول الذات.

1-2- الشعرية الحداثية واستعادة الفحل

لقد كان صدور ديوان "طفولة نهد" سنة 1947، حسب الغـذامي، متزامنـا مـع ظهـور تجربـة نـازك الملائكـة في شـعر التفعيلـة، وهـما

حادثتان ظاهرهما أدبي وباطنهما ثقافي، إذ ينظرالغذامي إلى ديوان نـزار قبـاني بوصفه ردا نسقيا على كل محاولة لكسر عمود الفحولة الذي ورثه عن أسلافه الفحول ومن ثم فإن نزار يرد عـلى تجديـد نـازك الملائكـة مـن خـلال ديوانـه، ويدعونا الغذامي إلى تأمل جملتين ثقافيتين وردتا في مقدمة "طفولة نهد":

- الأولى لكروتشه يقول فيها: على الناقد أن يقف أمـام مبـدعات الفن موقف المتعبد لا موقف الناقد.
- الثانية يقول فيها نزار "مـاذا نقـول للشـاعر هـذا الرجـل الـذي يحمل بين رئتيه قلـب اللـه، ويضـطرب عـلى أصـابعه الجحـيم، وكيف يعتذر لهذا الإنسان الإله الذي تداعب أشواقه النجوم".[1]

وفيهما تتمظهر النسقية المعلية من قيمة الشـعر والشـاعر لتسـبغ علـيهما صفات التقديس والتبجيـل المطلقـين، فـإن الشـاعر في متصـور صـاحب "الرسـم بالكلمات" شخص ذو طبيعة مزدوجة: إلهية وبشرية، ينبغي الاعتذار إليه دومـا، لا شك لأنه يقضي سواد ليله وبياض يومه في إبداع الجـمال، وانتشـال الإنسـانية من الجحيم الذي يحيط بها. أما مقولة كروتشه؛ التي يستحضرها فهـي تجسـيد لسلطة الفن على النقد، هذا الفن الذي يجب على النقد أن يقف أمامه متعبـدا لجماله لا محاكمته واستنطاقه وكشف عيوبه، إنه قانون النسق الذي يسـافر في الزمن ويـبرز بشـكل أكـثر حـدة واسـتنزافا، ويخلـص منـه الغـذامي إلى تهافـت دعاوي التحديث؛ التـي طالمـا ادعاهـا نـزار، إذ مـا تـم إحصـاء معجـم دواوينـه

1- عبدالـلـه، الغذامي:النقد الثقافي، مرجع مذكور ص 248-249.

أو حواراته فسنلفى غير يسير من مخلفات النسق (مارست ألف عبادة فوجدت أفضلها عبادة ذاتي، إني خيرتك فاختاري ما بين الموت على صدري أو فوق دفاتر أشعاري، إني لا أقيس نفسي بأحد بل أقيس نفسي بنفسي...) وهذه الملفوظات هي نفسها المرتبطة بالنسق الناسخ الفحولي، الآمر/الناهي، وحدوي الوجود، والمتمركز حول ذات.

يعتقد الغذامي أن العامل الأساس في استمرار النسق في الحضور والسفر عبر الأزمنة وإجبارنا على الخضوع له هو تلقي هذه الأعمال والتصفيق لها، ولولا إعجاب الناس بنزار وقراءته وتشجيعه باقتناء دواوينه لما بقي متكلسا على الخطاب نفسه؛ الذي نجده في أعمالهالإبداعية، نحن إذن من يصنع النسق "نحن صناع طغاتنا"[1].

دعونا نبدأ في مناقشة طرح الغذامي حول "استفحال" نزار قباني، من معلومة صدور ديوانه الشعري (طفولة نهد) سنة 1947، متزامنا مع تجربة نازك الملائكة في السنة نفسها، واعتبار الديوان رداً نسقياً على تجربة جديدة تؤسس للاختلاف بدل الفحولة، وهو ما يتراجع عنه في آخر كتبه "مصححا" هذه المعلومة بالقول إن "لحظة ظهور تجربة السياب ونازك الملائكة كانت في عام 1948، وليس في 1947 كما أشرت في دراساتي من قبل"[2]، بمعنى أن الديوان صدر قبل تجربة نازك ولم يكن ردا على تجربتها، وهو حكم مؤسس على معلومة تراجع عن

1- نفسه، ص253.

2- عبدالله الغذامي: اليد واللسان، سلسة كتاب المجلة العربية، ع 172، 2011، ص 157.

اعتبارها صحيحة، مما يعني خطأ الحكم ضرورة[1*]، لكن لنلاحظ أن نزار قباني يلبي أحد شروط الفكاك من قوة النسق، ممثلاً في لغته القريبة من لغة اليومي؛ التي أُنتقد أبو تمام بسبب نكوصه عن التوسل بها كما هو شأن معاصريه، فلمَ تتعامى الأداة الثقافية عن ذلك وتنتبه، فقط، إلى القبيح الثقافي في التجربة؟ إن القراءة الثقافية ينبغي أن تسجل صراع الأنساق أيضاً ولا تكتفي بالانتخاب البروكستي المحفوز بغرضه والوقوع في حبائل المصادرة على المطلوب بغض النظر عن إفصاحات المتن.

ويسحب الغذامي ما قاله عن نزار قباني على أدونيس (علي أحمد سعيد)، فهو بدوره يجسد الوعي المضاد لكل تحديث وكل ثورة واقعة أو محتملة على النسق ويميز، في حياة أدونيس، بين لحظتين فارقتين:

- الأولى انطلاقا من ولادته إلى سن العشرين، حيث عاش حياة فطرية طبيعية لم يتعرف فيها على المدرسة بعد.
- الثانية بعد بلوغه سن العشرين وهي المرحلة التي تعرف فيها على المدرسة والأبجدية، وهي مرحلة انتقل فيها من "علي أحمد سعيد" الاسم الدال على الشعبي والفطري

1-* الثابت أن تجربة نازك في الشعر الجديد ظهرت في أواخر سنة 1947 مع قصيدتها "الكوليرا"، وإن التزامن نفسه بين الديوانين لا يعني أن ديوان نزار (طفولة نهد) هو رد على كسر عمود القصيدة، فالرد فعل قصدي، محسوب، ولا شك أن هذه القصدية لو تحققت في ذلك الوقت لكان بالإمكان حدوث سجال يصاحب جلل التجربة الجديدة التي زعزعت أركانا شعرية غائرة أو على الأقل تضمين تجربة نزار إشارات يستفاد منها ما يسميه الغذامي ردا نسقا، وهذا يعني أن حكمه؛ الذي يستند إلى مقولة لاوعي النسق، ينزلق إلى قراءة في النوايا مادام لم يقدم، في هذا السياق، أمثلة نصية تعضد حكمه.

والجماعي، إلى أدونيس بما هو إشارة إلى الطقوسي والمتفرد والمتعالي.

أثناء المرحلة الثانية ظهر ديوانه "مفرد بصيغة الجمع" الذي يتضمن ابتداء، حسب الغذامي، من عنوانه نسقيته المختبئة من تحت ادعاءاته التحديثية، وتتضح في العبارة التوجيهية "صياغة نهائية" التي وضعها في صفحة الغلاف. إنه الواحد/ الكل الذي باستطاعته وضع الشيء مكتملا لا يناقش بعده أو يراجع، وهو الخطاب الوثوقي والإقصائي الذي تبناه الفحول قبله، وينبه الغذامي إلى معجمه الشعري لإدراك حجم الأنا التي يعبر عنها شعرا "أنا العالم مكتوبا، أنا المعنى،أنا الموت، أنا سماء، أنا أتكلم لغة الأرض، وأنا الصارية ولا شيء يعلوني..."[1]. ويرى الغذامي أن نسقية أدونيس تظهر سواء في إبداعه أو في خطابه النقدي، ففي كتابه "زمن الشعر" تتبدى الأنا الناسخة من عنوان منجزه: فالزمن ليس زمن الفكر والعلم والاقتصاد، وليس زمن السياسة أيضاً؛ بل إن الشعر متفرد به، فحداثتنا حداثة شعرية ترتكز على اللامنطقي واللاعقلاني، وهي حداثة شكلانية، محورها القصيدة الساحرة التي تؤمن بشكل وجودي معين والشاعر الفحل العراف: فالشاعر الجديد (الحداثي) من منظور أدونيس يمثل مركزا مستقطِبا، ويجمل الغذامي السمات النسقية لأدونيس على النحو الآتي:

- مضاد للمنطقي والعقلاني.
- نخبوي وغير شعبي.
- منفصل عن الواقع ومتعال عليه.

1- عبدالله، الغذامي: النقد الثقافي، مرجع مذكور، ص173.

- لا تاريخي وسحري.
- فردي ومناوئ للآخر.
- يعتمد على إحلال فحل أمام فحل و سلطة بدل سلطة[1].

لا يخرج موقف الغذامي من أدونيس عن موقفه من نزار وأبي تمام. ولعل المثير هنا، أن الصفات النسقية التي انتهى إليها عن أدونيس لا تختلف كثير اختلاف عن تلك التي وصم بها المتنبي، فهما يلتقيان في مناوءة الآخر ونسخه والتعالي عليه، وتفرد الذات بالصيغة النهائية المكتملة. والغذامي يريد من ذلك إثبات رجعية الحداثة عند أدونيس، وهذه الرجعية سببها الاعتناء بالشكل الشعري، أي بالجمالي، في مقابل تغييب العقلاني والفكري والديمقراطي، أي ما يمكن أن نسميه متناً ثقافياً. والآلية النقدية الثقافية لا تخفي موقفها من النقد الأدبي الذي يقف على تفكيك البنية الجمالية، ويؤكد الغذامي في هذا الصدد أن الذين ينظرون إلى الأدب بوصفه متعة نفسية وجمالية ولغة راقية انقرضوا "وأن أساتذة الجامعات وطلابها وحدهم من بقي يقرأ لأدونيس والمتنبي، والتعامل مع الأدب والنقد الأدبي، من منظور جمالي، هو من قبيل الوقوف على الأطلال"[2]، وأن شكلية أدونيس الظاهرة لم تسعفه في تحقيق قبول جماهيري واسع كالذي حققه محمود درويش، وبالتالي التموقع في نخبوية تعبر عن الفحولة.

من الواضح أن أدوات النقد الثقافي، وهي تقارب الشعر، لا تستقر على معيار بعينه لأنها مسكونة بغايتها، فبينما تَعْتبر اللغة المحكية القريبة من الواقع معياراً ضد نسقية الشعر الكلاسيكي الفحولي عند

1- نفسه، ص 293 -294.

2- عبدالله، الغذامي : نقد أدبي أم نقد ثقافي، مرجع مذكور ص 154.

أبي تمام، فهي تغض الطرف عنه مع نزار قباني، وبينما تعتبر النخبوية شكلاً من أشكال استعادة الفحل المتعالي على خصومه، وعلى متتبعيه عند أدونيس فإنها تعتبر جماهيرية المتنبي سبباً في انتشار الأنساق الثقافية السلبية في المجتمع واستمرارها إلى الآن، وفي مقابل كل ذلك تعتبر هذه الجماهيرية معيار قبول الناس لها مع محمود درويش. وهكذا يتلون المعيار نفسه ليدل على الشيء وضده. وينتقي أمثلته الخاصة التي تؤكد مقصده. ثم إن المتتبع لمختلف الاستنتاجات التي توصل إليها الغذامي يقع على تكرار مقولة (العقلاني والمنطقي) اللذين يأتي النسق الثقافي معارضا لوجودهما. فأدونيس والمتنبي، ونزار قباني وأبي تمام، وغالبية الشعراء الكلاسيكيين والحداثيين يمارسون سحرانيتهم ضدا على المنطقي والعقلاني بفعل انشغالهم بالجمال والشكل الشعري. وهي دعوة صريحة من الغذامي إلى جعل الشعر خطاباً لوغوسياً من جهة، وإلى جعله خطاباً فاعلا في الواقع من جهة ثانية، وهما حكمان نرى أنهما يجسدان النسق المركزي، إذ إن جعل الشعر خطاباً عقلانياً صرفاً هو من قبيل تنميط هذا الخطاب وسلبه هويته، ومن ثم اختلافه، وتحويله إلى مجرد عنصر يتماهى مع الخطابات العقلانية، ومن ثم لن يكون هناك اختلاف بين السرد والشعر وحتى النقد الأدبي والفلسفة، وسنكون، بالتالي، إزاء خطاب واحد ذي سمة منمّطة أساسها العقلاني والمنطقي فقط. أما انتقاد لا فاعلية الشعر فهو طرح يمكن القبول به، ولقد كانت فكرة الالتزام في الأدب إعلانا عن جعل الشعر جزءا من فاعلية الصراع ضد الاستبداد الطبقي، وعاملا في نشر المبادئ الماركسية، والتبشير بالشيوعية، بالرغم من أن فيلسوفاً وجودياً ملتزما هو سارتر أعفى الشعراء من الانخراط في

مشروع الالتزام[1]. لكن أي فاعلية يريد الغذامي أن تكون للشعر؟ إنه من الجلي أنها فاعلية أخلاقية، فسمات النسق الثقافي هي" الكذب، والنفاق، والتكبر(التعالي، ونسخ الآخر)..."ولا مشكل لنا مع هذه الوظيفة، لكن دون أن تلغي خصوصية الشعر وسماته المائزة، ودون التموقف الناسخ من الشكل الشعري، ووفق هذا المشترط يمكن للنقد الثقافي أن يتمثل أدواته في هذا المتن المنفلت دون أن يصيبها خُرم النسق وإقصائيته.

1- انظر جان بول، سارتر: ما الأدب؟. تر: محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر. د-ط، د- ت، الفصل الأول، ما الكتابة؟ ابتداء من ص 11.

2- المبحث الثاني: ثقافة الصورة والأنساق الجماهيرية

2-1- الدّين والنسق الثقافي المقدس

ليس الخطاب الشعري وحده الذي تلبسه النسق الثقافي الناسخ بل إنه يمتلك المَكَنة القوية للتغلغل في أكثر الخطابات قداسة وممانعة، ولقد اتخذت آيات القرآن الكريم نفسها أداة لتصفية الحساب مع الشعر، ونسف أحقيته في الوجود، بحيث قال بتحريم الشعر عدد غير قليل من الفقهاء حين وقوفهم على الآية الكريمة (والشعراء يتبعهم الغاوون ألم تر أنهم في كل واد يهيمون وأنهم يقولون ما لا يفعلون إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيرا)[1]. ولا يزال لحد الآن من يرفع منطوق الآية في وجه الشعراء، خاصة الحداثيون منهم، وحكم التحريم عند هؤلاء حقيقة راسخة لا تقبل النقاش.

وإن كان للشعر كل هذه السطوة الثقافية فللدين سطوة أعظم وأعمق وأخطر من حيث ارتباطه العضوي بالمقدس. ولعل اقتحام النقد الثقافي لهذه المنطقة لأمر ملغوم بالمخاطر، وإن محاولة كشف مكامن النسق المضمر في الذهنية التي تتعامل مع النص الديني لقضية شديدة الحساسية. ولكن الغذامي يقتحم هذه الدائرة المغلقة والمفتوحة في الوقت نفسه، المنغلقة من جهة تحكم المؤسسة الرسمية فيها والمنفتحة بفعل جماهيريتها الواسعة. ولا بد من صيغة وسيطة بين هذين المُقوّمين الحاسمين تباشر فعل التغيير في زمن

1- سورة الشعراء، الآيات: 224- 225- 226.

الصورة والسماوات المفتوحة. ففي كتابه (الفقيه الفضائي) يدخل الغذامي غمار المدونة الفقهية، منطلقا من تصور للفقه بوصفه "ثقافة في الرأي والاختلاف"[1]، أي إنها مدونة مقاومة، في جوهرها، للنسق الناسخ ذي الرأي الواحد، والطاغية المتجبر بتصور وحيد، يتنزل بحد السيف إن لزم الأمر. ومن الدال في هذا السياق اختيار الغذامي لمقتبسة "قال سَمّه كتاب السعة" عنوانا لمقدمة الكتاب، وهي المقتبسة الواردة في قصة إسحاق بن بهلول الذي جاء الإمام أحمد وقال له هذا كتاب سميته كتاب الاختلاف، فقال له: بل سمه كتاب السعة"[2]. والاختلاف يؤدي إلى السعة، التي هي أوسع، أما الرأي فمعرفة مختلَف فيها. وهذا تصور يقع في مقابل ذهنية نسقية تطلب بالحجر على من يدخل المدونة الفقهية، وهي ذهنية تضفي طابع القداسة على آرائها. وتقول، ضمنيا، بمركزية أحكامها، وعدم قابليتها للمناقشة، أو الحوار، أو الاختلاف، وبالتالي تتموضع في زاوية مقاومة التغيير والوقوف في أي محاولة للحدّ من سلطان النسق الثقافي "الذي يتحكم في البشر. وهذه المقاومة يشترك فيها المحافظ والليبرالي بدعم من السلطة"[3].

إن التغيير قضية حتمية وضرورة قصوى، والقبول بالنسق المتمركز بمختلف تمظهراته هو ذنب لا يغتفر لكونه سبب التخلف الذي يجعل الذهنية العربية تراوح مكانها، متكلسة على عيوبها بفعل سطوة سدنة ناسخين، لذلك فإن التغيير ينبغي أن يكون من داخل الخطاب

1- عبدالله، الغذامي: الفقيه الفضائي، المركز الثقافي العربي،ط1،بيروت- الدار البيضاء ، 2011، ص5.
2- نفسه، ص 74.
3- نفسه، ص 52.

الديني وليس أحق بهذا الدور الحاسم من الفقيه الفضائي الذي "يأتي ليكون نموذجا معرفياً وأخلاقياً عالياً في مشروع التغيير الحر والاختياري"[1]. إنه، حسب الغذامي، صيغة ديمقراطية للتغيير. فهو، أولاً، حر لأن المؤسسة الرسمية لم تعينه، ولم تكلفه بهذه الوظيفة مما يفترض عدم تبعيته لأجندتها، وهو، ثانيا، يستسعف وسائط الاتصال الحديثة من فضائيات وأنترنيت، بما يمكنه من الوصول إلى شريحة واسعة من المتتبعين على اختلاف مشاربهم واهتماماتهم وانتماءاتهم، وبالتالي فالفقيه الفضائي يخاطب عينات مختلفة: الجمهور المحلي، الجمهور المهاجر (الأقليات المسلمة في الغرب)، والآخر (المشاهد غير المسلم، الذي تتيح له الوسائط الحديثة تتبع الفقيه الفضائي إما رغبة في معرفة المسلمين أو بغية الرقابة). وهذا التنوع يضعه في امتحان حقيقي، إذ يكون عليه التصدي للأجوبة عن أسئلة هؤلاء على المباشر دون الوقوع في ما من شأنه الإساءة إلى المسلمين وحضارتهم. ويستعمل الغذامي مصطلح (الفقيه الفضائي) بمعنى دقيق، إذ ليس كل من توسل وسائط الاتصال الحديثة جديراً بهذه الصفة بل لا بد من أن تتحقق فيه شروط معينة أهمها "التَّصَدي للفتوى أمام جمهور واسع ومتنوع، والتعامل مع مفاجآت الخطاب وتحديات اللحظة الفضائية"[2] ويخرج، بالتالي، من مصطلح الفقيه الفضائي الفقيهَ الأرضيَّ بسبب محليته وعدم استعماله الوسائل التواصلية الحديثة، والفقهاء النخبويين المتخصصين الذين لا يخاطبون الجمهور العام، والدعاة الجدد على الفضائيات الذين لا يفتون.

1- نفسه، ص 50.

2- نفسه، ص 24.

إن الغذامي يسند إلى الفقيه الفضائي مهمة التغيير في الذهنية، أي مهمة تغيير عميق في النسق الثقافي، فتغيير الذهنية مدخل مركزي للخروج من التخلف والرجعية، واستعادة الماضي برغم كل عيوبه الخطيرة مع تقديس هذا الماضي وتنزيهه وانتحاء السلوك الذي أصّلَهُ، ومن ثم نفهم كيف يجعل الفتوى من صميم عمل الفقيه الفضائي، فهي اجتهاد ملزم له فاعلية مهمة في التغيير المنشود.

1-1-2 الذهنية النسقية والخطاب الديني الرسمي

يشتغل النسق المضمر في الخطاب الديني بآليات متنوعة ويتزيا بأشكال مختلفة، قادرة على تعبئة الناس والجماهير والفعل في سلوكها. واتخاذ القداسة إحدى أهم هذه الوسائل الظاهرة، بحيث يميل الرأي النسقي في الدين إلى إضفاء طابع التعالي المطلق، الذي يجعل رأيه يطابق الإرادة الإلهية، لضرب كل اختلاف ممكن، فالذات تتوحد مع الموضوع بحيث يصيران جسدا واحدا يمتلك كل مقومات التفرد الملزم. فيكون الأمر واجبا، والنهي تحريما مطلقين، بالرغم من أنهما صادران معا عن اجتهاد شخصي فردي.

ويشير الغذامي إلى أن الفتوى عند اتجاه كبير وقوي هي رأي الدين. وهو اتجاه خاضع، في لاوعيه، لسلطة النسق المضمر الذي يمنح لرأيه السلطة المطلقة، وتصير الفتوى رأياً نهائياً وأمراً قطعياً، وليست مجرد اجتهاد شخصي من عالم في سياق معين، وقد يصيبه التغير والتبدل إن تغير هذا السياق. فالنسق يدفع بالمفتي النسقي إلى "إظهار

فتواه بمظهر القول المطابق لمراد الله"[1]، وتلعب المؤسسة الرسمية دورا حاسما في تكريس الرأي الواحد، فهي تسمي اختيار الفتوى رأي الدين الملزم اتباعه، ووجوب عدم الخروج عنه. وتخترع مقولة "حجب الفتوى" بوصفها رداً نسقياً على مقولتي الاجتهاد والاختلاف، ومن وجوه الحجب التي تتخذها السلطة حسب الغذامي:

- ممارسة الضغط المعنوي والفئوي على فقيه يخرج بما هو متغير عن قناعات المؤسسة.
- الاستعانة بالسلطة لفرض المؤسسة الفقهية.
- إخفاء الآراء الأخرى مع العلم بها.[2]

فالمؤسسة تحمي سلطتها عن طريق إقصاء مخالفيها والضغط عليهم وعدم القبول بالمراجعات من لدن الفقهاء. وإن رأت أن هذا التراجع ضد مصالحها، فإنها تحجب عنه المتابعة الإعلامية، وتهمش صاحبه، وتحذر منه، ومقولة الحجب، عند الغذامي، تجسد سلطوية احتكارية تضيق بالاختلاف والسعة وتأتي ضد حقوق الناس.

ويعد مصطلح (العامي) أهم مخترعات المؤسسة الرسمية والنسق، ويعني في المصطلح الشرعيِّ كل من ليس بفقيه ومن لا يمتلك تأهيلا شرعيا، وهو يضم فئات غير محدودة، مهما كان مستواها العلمي، والقول بهذا المصطلح يجعل " الأمة الإسلامية كلها في حكم العوام"[3]. وهو تقنية ثقافية نسقية تتواءم مع مقصد مقولة حجب الفتوى ومنع الاجتهاد على الناس، وحصره فقط في النخبة التي تتفق مع السلطة

1- نفسه، ص33.

2- نفسه، ص 96-97.

3- نفسه، ص78.

وتشتغل لحسابها في الغالب. وفي الثقافة العربية والإسلامية ينتشر مصطلح الغزو الفكري، الذي يستلهم مصطلح الغزو العسكري، لخلق تشابه بينهما، في إطار بناء تصور عام يقول إننا تحت نير مخطط غربي- صهيوني يستهدف منظومتنا الأخلاقية والدينية والفكرية والتربوية في إطار نظرية المؤامرة، ويصنف الغذامي هذا المصطلح ضمن آليات النسق الثقافي لكونه طريقة لمقاومة التغيير وإبقاء الذهنية على حالها، والتحكم فيها، فهو يولد دافع الاحتراز من الآخر (وحتى من بني جلدتنا الذين يسميهم النسق المغتربين والمستلبين)، ويصنع نموذج الذات الخائفة، المتوجسة من مؤامرة تدبر ضد الأمة. وترتبط مقولة الذات الخائفة بمقولة الزمن، من حيث اعتبار الزمن الراهن زمنا غير إسلامي، وهو عصر فاسد يستدعي مقولة أخطر هي سد الذرائع، أي الوسائل "من حيث إنها تؤدي إلى المحرمات"[1]. وبالتالي تتحكم المؤسسة الرسمية في الأدوات التي تريد انتشارها، أما ما يكون ضد مصالحها فإنها تحرمه وتلغيه.

إن مقولات: قداسة الرأي، وحجب الفتوى، وسد الذرائع، والعوام، وفساد العصر، والذات الخائفة هي مخترعات النسق الثقافي للإبقاء على صيغة الفحل (القول بالرأي المقدس الواحد) التي تستعاد بآليات متنوعة ومصطلحات ودوافع مختلفة، وتختفي خلفها غابة من المصالح المعقدة والمتشابكة التي تتحكم السلطة الرسمية فيها، وهو تحكم نافذ ودقيق قادر على إسكات الأصوات المعارضة بتغييب حضورها، أو جعلها تحت طائلة القانون، وينبغي أن نشير في هذا الصدد إلى أن

1- نفسه، ص 132.

السلطة الرسمية لا تسمي الحجب والمنع صيغا ديكتاتورية بل تدعوها تقنينا وآليات تنظيمية لتحقيق السلم والأمن الاجتماعيين.

2-1-2 الفقيه الفضائي والتغيير الثقافي

سبق أن أشرنا إلى أن الغذامي يعتبر الفقيه الفضائي صيغة ديمقراطية في مشروع التغيير، نظراً لتمكنه من وسائط الاتصال الحديثة وقدرته التواصلية الكبيرة التي تعتمد الفصحى المحكية، واستقلاله عن المؤسسة الرسمية، وبالتالي فهو الأقدر على توجيه الحضارة الإسلامية نحو الوجهة المرجوة، التي تبدأ أول خطوة فيها من تفكيك النسق المركزي الرسمي، ومقولاته التي تتجسد أهمها في اعتبار الفتوى رأي الدين، وليست مجرد رأي في الدين. ولعل هذا هو متصور الغذامي بحيث يقول بأن "الفتوى هي رأي فردي يأتي من عالم مجتهد، وهي من مسائل الاختلاف، ومن هنا تحكمها الفردية من جهة، والاختلاف من جهة أخرى، ويصنعها الاجتهاد. وذلك حسب مؤهلات المجتهد. والكتاب والسنة هي مرجعيات المختلفين معاً"[1]. والفتوى تختلف عن قوانين المجتمع التي ينظمها الدستور، فهذه تحقق، فعلا، السلم الاجتماعي، أما الفتوى فتنتمي لحق الفرد في ممارسة تدينه، أي في علاقته بربه. و لا ينطلق الغذامي في تصوره للفتوى ووظيفتها من رأي شخصي؛ بل من داخل المنظومة الفقهية ذاتها، فابن القيم الجوزية يقول بتغير بالفتوى واختلافها "حسب النيات، والعوائد،

1- نفسه، ص 36.

والأحـوال والأزمنـة والأمكنـة"[1]، ومنـه، يكـون الاخـتلاف والتبـدل مـن سـمات الفتوى، ويلاحظ الغذامي أن مفتين كثيرين أصدروا فتاوي متعـددة في مراحـل مختلفة من حياتهم، أليس مأزقا حقيقيا يصيب المفتي حين يقـول إن الفتـوى مطابقة لمراد اللـه، ثم التراجع عنها والعدول عنها؟.

إن القول بأن الفتوى هي رأي في الدين يفتح باب الاجتهاد على "العامي" كما في المصطلح الشرعي، والغذامي يستند على تصـور الإمـام الشـافعي الـذي يقـول بوجـود الاجتهـاد عـلى العـامي، في مقولـة الترجـيح، أي إعـمال العـاميّ القياسَ في فتاوي مختلفة عرضـت عليـه في مسـألة مـن المسـائل التـي تهمـه، وهذه المقولة عند الغـذامي "نظريـة متقدمـة تنقـل المسـؤولية مـن الفقهـاء، وتسندها إلى العامة، مكسرة الطبقية الفئوية"[2]، أي إن الترجيح يحفـز العـاميّ على العلم بالمسألة وإعمال العقل للاختيار بين الفتاوي المختلفة فيتحـول مـن جاهل بالمسألة إلى عالم بها، والترجيح مقولة تؤمن بالاختلاف الـذي يـأتي ضـداً على مقولة الحجب والرأي المقدس الواحد.

ويقدم الغذامي شخصـيتين فقهيتـين يعتـبرهما نموذجـاً لمـا يسـميه الفقيه الفضائي هـما الشيخ يوسف القرضاوي، صاحب برنامج (الشريعـة والحياة)، وهـو، في نظـره، فقيـه وسـطيّ يـؤمن بـالاختلاف، يجمـع بـين السلفية والتجديد، ويتخذ منهج التيسير في الفتوى ويحـرص عـلى إبـراز القيم النبيلة في الإسلام كالحرية والكرامة والشـورى، والثـاني هـو الشـيخ سليمان العودة الذي يؤمن بمقولـة التغيـير التـي جعلهـا عنـوان إحـدى حلقات برنامجـه (حجـر الزاويـة) الـذي عرضـته قنـاة mbc في رمضـان

1- نفسه، ص43.

2- نفسه، ص 83.

2010، إضافة إلى مقولات الاختلاف سعة، وواجبية الاجهتاد، وفقه المقاصد، والشيخان معا يجسدان، عند الغذامي، الوسطية التي يعتبرها مشروعا في العدل فيختزل السمات الخطابية للوسطية في:

- الإيمان المطلق بالاجتهاد بما فيه حق الآخرين في الاجتهاد.
- الإيمان المطلق بمعنى الاختلاف.
- الإيمان بالتغيير، ليس فقط تغيير الآخرين؛ وإنما تغيير الذات.
- أن تؤمن الذات ببشريتها وتقبل بالنقد الذاتي والتحول الذاتي.[1]

وهي جميعا مبادئ وسطيّة تؤمن بالاختلاف وترمي إلى تجنب التطرف الذي تمثله المؤسسة الرسمية أو يمثله أفراد نسقيون يؤلهون آراءهم ويضيقون بالآخر المختلف ويسعون إلى إقصائه ونسخه. والفقيه الفضائي شخصية يمكن أن تلعب دور ترسيخ هذه المبادئ وتثبيتها لدى جمهوره الواسع، بما يمكن من رأب الصدع بين المختلفين، والتقليل من هيمنة الذهنية النسقية الناسخة. فالوسطية تأتي ضد التطرف الذي اتخذ مظهرين خارجي وداخلي: المظهر الخارجي يتحدد في نظرة الغربي لكل ما هو عربي وإسلامي، وهي نظرة سلبية مكرسة تاريخيا، ومستمر تأثيرها إلى الآن بفعل الدعاية الإعلامية التي تنمّط العربي في صور معينة مشوبة بصفات الإرهاب، الخواء الفكري والروحي، الميل إلى العنف... وقد قدم الغذامي أمثلة متنوعة من حالات الاعتداء على مواطنين في الولايات المتحدة الامريكية قبل أحداث الحادي عشر من شتنبر، وبعدها، بسبب لون بشرتهم القريب من سحنات العرب والمسلمين، تجسدا للطرفية (التطرف) الاستشتراقية،

1- نفسه، ص 141-142.

وكما ينبه الغذامي إلى كون هذه الصور المكرسة ليست كلها ادعاءات وأكاذيب؛ ولكن العرب أنفسهم يقدمون صورا سيئة عن سلوكهم وثقافاتهم من خلال السخاء المبالغ فيه في محلات لندن صيفا، وإزعاج الناس بالسباقات بالسيارات الفارهة في شوارع العواصم الغربية، ارتداء العقال والعباءات النسائية ذات الأثمنة الفلكية... وهي جميعا أدلة سيميولوجية خطيرة تلعب دورها في تشويه الشخصية العربية، ومن ثم يكون من السهل على مصطادي الأخطاء، ومتتبعي الهفوات الإساءة إلى الحضارة العربية والإسلامية. أما المظهر الداخلي للتطرف فيتجسد في الصراع بين السنة والشيعة، والذي وسمه الغذامي بالاختلاف الساخن الذي يؤدي تأجيجه إلى التطاحن القاتل كأحد أبرز مظاهر النسق وإقصائيته، بحيث إن استحكام العداء في المكون الداخلي للأمة يفوق الصراع مع الآخر المختلف.

إن الوظيفة التي يريدها الغذامي للفقيه الغذامي هي القيام بالتقريب بين أطراف الصراع وإعلاء صوت الحكمة ذات الصيغ الثلاث (التقارب، التعايش، والمواطنة)، وهي صيغ في التغيير تقبل بالاختلاف ولا تضيق به وتسمح بالحوار المنتج، وذكر الغذامي نموذجين لصوت الحكمة في هذا الشأن هما الإمام الشيعي مهدي شمس الدين الذي يدعو إلى مفهوم الاندماج بين المكونين الإسلاميين، والشيخ السني يوسف القرضاوي الذي يقول بمفهوم المواطنة الذي يشمل حتى المختلفين في الديانة.

وإذن ففي كتاب "الفقيه الفضائي" نلمس حضور أدوات النقد الثقافي التي أصل لها الغذامي في كتابه" النقد الثقافي"، مختبراً نجاعتها الإجرائية ومكنتها في تفكيك الخطاب الديني بعد أن جرب تلك

الأدوات على الخطاب الشعري. ولقد مرّ بنا كيف أن مصطلحه الأثير (النسق الثقافي المضمر) لا يزال يمارس حضوره الطاغي، متخذا أشكالا ومفاهيم جديدة في الخطاب الديني من مثل: الحجر، حجب الفتوى، مصطلح العاميّ، الرأي المقدس، سد الذرائع... وغيرها، ويقترح الغذامي صيغة الفقيه الفضائي المستسعف للوسائط التواصلية الحديثة، بوصفه صيغة غير نسقية وحلاً لمواجهة استفحال النسق الذي ترعاه المؤسسة الرسمية غير المختلفة عن حكومة البلاغة ممثلة في المؤسسة النقدية التي تحدث عنها في " النقد الثقافي". لكن هل يمكن للفقيه الفضائي الاضطلاع بوظيفة التغيير بكل هذه القوة التي نتلمسها في كتاب الغذامي؟.

إن العودة إلى حلقات برنامج (حجر الزاوية) للشيخ سلمان العودة على موقع يوتيوب، التي تحدث عنها الغذامي، ستفاجئ المشاهد بحجم الزيارات التي قام بها جمهور الإنترنت الواسع، إذ لم تتعد الحلقة حاجز بضعة آلاف زيارة للحلقة الواحدة في أحسن الأحوال، مع العلم أن الحلقات الثلاثين موجودة على الموقع الشهير منذ ألفين وعشرة، وهو رقم تافه جداً في بورصة الزيارات على هذا الموقع العالمي، ذلك يعني حتما أن التأثير المرجو، حتى لو أخذنا بالاعتبار البث على قناة mbc، لن يكون إلا محدوداً ضمن نسبة المشاهدين القلة والرقم المسجل نفسه لا يعني،دائما، الرغبة في المتابعة الكاملة للحلقة إذ قد يكون سببه الفضول فقط. ولولا اطّلاعي الشخصي على معلومة وجود البرنامج من خلال كتاب الفقيه الفضائي لكنت ربما على غير علم بوجود تلك الحلقات، مع العلم أن وصول خبر البرنامج صار متيسراً الآن بفعل تقنية مشاركة الحلقات le partage ضمن الموقع الاجتماعي فايس

بوك؛ بيد أن الرجوع إلى تلك الحلقات يفضي بالمتتبع إلى مكـامن التشـابه بـين ما يدعو إليه الغذامي في مشروع النقد الثقافي ومشروع التغيـير الـذي يحملـه البرنامج، ويمكن إجمال أهم عناصر التشابه في الأمور الآتية:

- سلمان العودة يستعمل الفصحى المحكية، وهي لغة بين الفصـحى والعامية للاقتراب من أوسـع شريحـة مـن القـراء والمتتعبـين، وهـي تقنية يوظفها الغذامي ويدعو إلى تعميمها.
- إنه، أي سلمان العودة، يسـتعمل أمثلـة ثقافيـة متنوعـة، واقعيـة، فلسفية، علميـة حقـة، دينيـة،... لهـا قـوة إقناعيـة واضحة دون أن يستند كُلاًّ إلى مركزية الاستشهاد بالنص الديني.
- إنه يتحدث، في إحـدى حلقـات البرنـامج، عـن (مقاومـة التغيـير)، وتتضمن الحلقة نتائج قريبة مما يتوصل إليـه الغـذامي في الكتـاب، خاصة ما يتعلق بعلاقة الذات بفخاخ النسق الثقـافي المتمركـز حـول الذات.
- تعتمد الحلقات في تسييرها على صحفي رئيس هو (فهد السعودي)، وصحفي آخر هو(أحمـد الفهيـد)، ومهمـة هـذا الأخـير هــي الـتكلم بلسان معارض حول مجمل القضايا التي تطرحها حلقات البرنامج، بمـا يشبه محاكاة الرأي الآخـر المختلـف، أي تجسـيد التغيـير الـذي يقبـل

بالاختلاف فضلاً، بالتأكيد، عن مكالمات الجمهور المباشرة في منتصف البرنامج.

وعلى خلاف نموذج الشيخ سلمان العودة فإن الشيخ يوسف القرضاوي يبدو صدامياً ومتمركزاً في خطابه حول النص الديني (القرآني والحديثي)، ويمكن العودة إلى إحدى حلقات برنامج "الشريعة والحياة"، تحت عنوان "الإسلام والدولة المدنية"، للوقوف على حجم الأدعية التي يكيلها لمن يسميهم أعداء الأمة الإسلامية، مع دعوة المسلمين إلى قتالهم عن طريق مقاطعة سلعهم (يتحدث هنا عن الروس والصينيين بسبب موقفهما من الحرب في سوريا). وهذا، طبعاً، يخالف ما يدعو إليه الغذامي من وسطية واستقلال الفقيه الفضائي عن أجندة السياسي والسلطة الرسمية. إن مقولة استقلال الفقيه الفضائي هي نفسها محط نقاش، وليست محط إجماع، لكونه استقلالاً يبقى، حتى في حالات التسليم به، نسبياً. فالفقيه الفضائي يظل تحت طائلة القوانين الزجرية للدولة التي يوجد بها ويضطر، مهما بلغت حريته، إلى مهادنة السلطة وغض الطرف عن كثير مما يزعجها. ثم إن فتح باب الفتوى لا يخلو من مخاطر حقيقية تهدد حياة الناس والسِّلم الاجتماعي، فواقع الحال أثبت أن الفتوى لم تكن دائماً منتمية إلى الحق الفردي في ممارسة التدين، كما يقول الغذامي؛ بل إن هناك كثيراً من الفتاوى المسيّسة التي أهدرت دماء عدد من الناس وأودت بحياتهم، وتاريخ محاولات الاغتيال التي سببتها الفتاوى كثيرة : فرج فودة، نجيب محفوظ، أنور السادات...

وخلاصة القول إن أدوات النقد الثقافي لامست ما يعتور الذهنية النسقية في التعامل مع الخطاب الديني مقترحة نتائج مهمة في ما يتعلق بالتأسيس للاختلاف. وقد كانت الأداة، في هذا السياق، أقل احتفاء بنسقيتها الناسخة، متلمسة طريق فتح الهوية على الحوار المنتج، وعلى الاندماج الواعي الذي لا يضيق بالآخر، سواء كان ينتمي إلى نفس الأفق الثقافي والديني أو يختلف عنه، وهذا جميعه يندمغ، في عمق مشروع النقد الثقافي، لرتق فراغات الضعف التي يسببها النسق بما يمكن من إعادة بناء الشخصية العربية وفق شروط واقعية وواعية.

2-2 - الصورة ودمقرطة الثقافة

لقد مَرّ بنا كيف أن الغذامي يعتبر الفقيه الفضائي صيغة ديمقراطية جديدة في التعامل مع سطوة النسق الثقافي لمقاومة الإلغاء والنسخ اللذين تمارسهما السلطة الرسمية عبر أحابيلها المختلفة، والتي تتنوع بين اليد الناعمة المخاتلة وبين تكوير القبضة، واستعمال سلطان القوانين وآليات الزجر والمنع، والذي تسميه تلك المؤسسة عنفاً مشروعاً ومنعاً قانونياً، وهي سلطة قُوِّضت بفعل الاندياح المهول للصورة وتدفقها الكثيف الذي صار معه المنع أمراً صعباً، فصارت اللعبة الثقافية، بما تتضمنه من صراع، ذات قواعد جديدة. ولئن نجح الفقيه الفضائي في الاندغام في الشرط التواصلي الجديد الذي يسميه الغذامي" ثقافة الصورة"، فلأنه يعي قدرتها على تقويض هيمنة السلطة، التي يتولد عنها مصطلح نسقي آخر هو

النخبة والنخبويّ. إن ثقافة الصورة تفضي إلى دمقرطة المعرفة، وجعلها مشاعة بين فئات واسعة من الناس ظلت مدة تحت السلطة الرهيبة للنخبة، والتي كانت زمنا طويلاً، ولا تزال، تصفي مفهوم "المثقف" بوساطة اختراع ثقافي هو (الكتابة والقراءة) اللذان صارا علامة عليه،أي المثقف، وهما مخترعان سيطرت عليهما النخبة ووضعت من خلالهما التراتبية الخطابية القائمة على اعتبار كل معرفة ينتجها من يقرأ ويكتب معرفةً ثقافيةً عالمةً، وما ينتجه الذين يفتقدون الوسيلتين معارف مبتذلة وعادية... وهي ثقافة مهمشة ينظر إليها كفلكور وليس كتنويع ثقافي.

مع ثقافة الصورة لم يعد النخبوي من يتحكم في الرسالة الثقافية وفي تصنيف المثقف، ففي تحول رهيب "دخلت فئات بشرية واسعة إلى الاستقبال الجماهيري، والتي كانت مهمشة إما لسبب ثقافي كالأمية أو اقتصادي لعدم القدرة على شراء الكتب والجرائد"[1]. ويستلهم الغذامي، هنا، مما طرحته الدراسات الثقافية، أحد الإبدالات المهمة في مشروعه النقدي، ويتعلق باستعادة الصراع بين الطبقة المتحكمة (النخبة) وبين الطبقات المهمشة،عن طريق إظهار "الصراع الطبقي الذي تحاول أثناءه كل طبقة ترسيخ القيم الثقافية التي تخدم مصالحها"[2]. ولعل انتخاب العنوان الفرعي لكتابه الثقافة التليفزيونية (سقوط النخبة وبروز الشعبي) يعلن عن نتيجة هذا الصراع الذي كسّر، نسبيا، سلطة المركز

1- عبدالله، الغذامي : الثقافة التليفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت- الدار البيضاء، 2005، ص10.

2- عبدالعزيز، حمودة: الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، مرجع مذكور، ص 262.

بتجريد النخبوي من كثير من سلطته الديكتاتورية التي تغيب عن مفهوم الثقافة شرائع واسعة وتهمش تطلعها إلى المشاركة في بناء الحياة في مجتمعاتها. إن أخطر ما تمارسه النخبة هو صناعة المفاهيم التي تكون وظيفتها القيام بفرز ثقافيّ ذي نزعةٍ إقصائيةٍ، ولعل مصطلح الأمية من أكثر المفاهيم التي تقوم بهذا النوع من الفرز، وصار من أكثر المفاهيم التي يساء استخدامها، ففي معيار النسق الثقافي يتعذر اعتبار غير القارئ وغير الكاتب مثقفا، وإن جاز، ضمن ذات المعيار، اعتبار إنتاجه ثقافة فإنها تكون ثقافة فلكلورية لا غير. وهكذا يقترح الغذامي إعادة قراءة مفاهيم القراءة والأمية والثقافة، وظواهر ثقافية أخرى من مثل ظاهرة الأكثر مبيعا، في ظل ثقافة الصورة، وذلك في كتابه (اليد واللسان).

1-2-2 القراءة والثقافة

يقترح الغذامي إعادة قراءة سؤال علاقة القراءة بالثقافة من جهة مختلفة تأخذ بعين الاعتبار الصراع بين النخبة والشعبي، كما طرحته الدراسات الثقافية، منطلقا من تمحيص إشكال يقابل أي متتبع للحال الثقافية في البلاد العربية مفاده: هل نحن أمة لا تقرأ والذي يشاع بصدد الإجابة عنه بأننا فعلا أمة غير قارئة؟ وهو ما يحاول الغذامي إعادة النظر فيه ويناقشه من خلال التحديد المفهومي لمصطلح القراءة الذي لا يعدو أن يكون عنده "مجرد وسيلة إرسال واستقبال"[1]، والوسيلة لا تكون غاية في ذاتها، وهي قابلة للتغير والتبديل بغيرها إن تبيَّنَ

1- عبدالله، الغذامي: اليد واللسان، مرجع مذكور، ص 16.

عدم نجاعتها، والقراءة وسيلة من وسائل ثلاث هـي السـمع (الـذي يحيـل إلى ثقافـة المشـافهة) والقـراءة (التـي تحيـل إلى مرحلـة الكتابـة والكتـاب) والبصر(الذي يحيل إلى زمن الصورة). ويعتبر الغذامي أن تكريس صورة العربي غير القارئ كـان مـن لـدن دور الـنشر والمثقفـين "الأكـاديميين" الـذين رسـخوا تصورين ثقافيين يخدمان مصالحهما:

- الأول: إشاعة فكرة أننا أمة غير قارئة.
- الثاني : ربط الثقافة بالقراءة.[1]

إن القول بأننا أمة غير قارئة يتهاوى أمـام ظـاهرة الكتـاب الأكـثر مبيعـا التي من أمثلتها الحية كتـاب "لا تحـزن" للشـيخ عـائض القـرني حيـث فاقـت مبيعاته الثلاثة ملايين نسخة، وهو من الكتب الدينية التي تحقق بالإضافة إلى التحاليـل الرياضـية وكتـب الشـعر الشـعبي والمـادة الغنائيـة والفنيـة نسـبية مقروئية عالية، ومنه فإن السؤال الأدق ليس هو: هـل كوننـا أمـة لا تقـرأ بـل نوعية ما نقرأ[2]؛لأن النـاس صـارت لهـا خياراتهـا الثقافيـة الجديـدة، التـي قـد تستعيض بها عن قراءة إنتاج النخبة الموصوفة بكونهـا مثقفـة وأكاديميـة؛ أمـا التصور الثاني الذي يربط بين الثقافة والقراءة فيستدل الغـذامي عـلى قصـوره بمثال " طه حسين والمعري" اللذين لم يكونا قارئين دون أن يمـنعهما ذلـك مـن احتلال مراتب سنية في الأدب، إضافة إلى الدور التاريخي للرواية الشـفاهية في صناعة الثقافة العربية القديمة والتي عادت بقوة من خلال الوسائط السمعية - البصرية الحديثة.

1- نفسه، ص21.

2- نفسه، ص 19.

إن الربط، إذن، بين القـراءة والثقافـة عـلى نحـو آلي هـو مصـادرة عـلى المطلـوب ويتجاهـل كثـيراً مـن الحقـائق الأخـرى اسـتجابة لتوجـه المؤسسـة النخبوية (الناشرون والأكاديميون تحديدا)،فهناك تحولات عميقة عرفها مفهوم الثقافة والمثقف، فهذا الأخير الذي لم يعد يعني من يحفظ المعلقـات وأشـعار المتنبـي وزهـير وشـوقي، ومـن يقـرأ الكتـب ويـدونها، في تحـول مـن الـذاكرة واللسان إلى الورقة والقلم، لكن المتفاعل في زمن الصورة التـي صـارت وسـيطاً حاسماً في صناعة المثقف، مكسرة نخبوية القارئ والكاتـب. والـدفوعات التـي يقدمها الغذامي وجيهة، إذ يكفي النظر فعلا إلى الواقـع الآن لنـدرك أن أناسـاً ليس لهم حظ من الكتابة والقراءة استطاعوا أن يبنوا ثقافـة واسـعة راكموهـا من خلال متابعة الفضائيات والبرامج المختلفة حتى إنك لتسمع من لدن مـن تصفهم النخبة بالأميين تفاصيل ودقائق عن أحداث تاريخية وقراءات لظواهر تصاحبها تحليلات وافية بعضها مبني عـلى اسـتنتاجات ناجمـة عـن مقارنـات وقياسات دقيقة راكموها من خلال خبرات المشاهدة والاستماع إلى المتخصصين في ميادين مختلفة؛ ولكن هذا لا ينفي أن النخبة السياسية والثقافية هي مـن لا يزال يتحكم بقنوات التواصل الجديدة فالذين يجيدون القراءة والكتابة هم من يتسـيدون الصـورة الآن ولا يزالـون يمارسـون التوجيـه والتضـليل وصـناعة الصـورة المنمّطـة التـي يريـدون تكريسـها. وإذن فـالصراع في العـالم العـربي لم يحسم بعد لصالح الشعبي، ولا يمكن الجزم بسقوط النخبوي، وليس هذا هـو المطلوب، بيد أنه لا بد من تعديل زاوية النظر تجنبا للقسر الكبـير في اختـزال المثقف في مجرد القارئ والكاتب.

2-2-2 الأمية والتخلف الحضاري

يرفض الغذامي ربط الأمية بالتخلف ويعتبر أن مصطلح الأمية من أكثر المفاهيم التي تتعرض لسوء الاستخدام، إذ تنسب إليها النخبة تخلفنا الثقافي والحضاري العام، لكن نظرة سريعة إلى مثال ديمقراطية متقدمة كالهند، حيث نسبة الأمية جد مرتفعة، يجعلنا ننظر للأمور من ناحية أخرى، كما أن تاريخنا المجيد ذاته نهض بفئة متعلمة قليلة مارست دور القيادة، وعهد إلى من يوصفون بالأميين بأمر الفتوحات العظيمة وصناعة التاريخ الذي لا نزال نفاخر به. وفي تقصي أعداد الكتب والمخطوطات في تلك الأزمنة ما يؤكد أن صناعة الكتاب وقراءته كانت محدودة بمحدودية النسخ المكتوبة آنئذ.

إن الأمية ليست رديف الجهالة، كما هو التوصيف المجتمعي لها، إذ الأمي هو الذي لا يقرأ ولا يكتب، وهنا يتكشف قصور الحد المفهومي إذ أننا، يؤكد الغذامي، سنكون إزاء حالات، مثل طه حسين وامرئ القيس، لا تقرأ ولا تكتب، فهما من ناحية التوصيف السالف أميّان، لكن أي عاقل ليس بمقدوره أن يقول إنهما جاهلان، إن التعلم يمكن أن يكون بالسماع كما هي حاله في عصر الجاهلية، أو بالمشاهدة كما هي حال من يكتسب ثقافته مما تتيحه إمكانيات عصر الصورة الآن، "ونحن يغلب علينا الظن الواهم بأن التعلم والشهادات هي العلامة على الثقافة ولا سبيل سواها. ولذلك سنحتقر محمود درويش لو ثبت عندنا أنه أميّ"[1]. إن الخطر على التطور الحضاري من منظور الغذامي يكمن في أنصاف العلماء والمثقفين، هؤلاء النسقيون الذين يغيب عنهم الوعي المعرفي

1- نفسه، ص 86.

الإبــداعي المتخصــص ويفتقــدون ســلوكيا لطيبــة الأميــين الــذين يقــدمون ملاحظاتهم بلباقة بالغة ورقـة تحمـل في طياتهـا إمكانيـة الاخـتلاف واحـتمال الخطأ وتنزع نحو البساطة واللين.

إن ما يمكن أن نؤاخـذ عليـه الغـذامي هـو تسـامحه مـع وجـود ظـاهرة الأمية، فنحن سنكون، حقا، ظالمين لو ربطنا تخلفنا فقـط بهـا،أي الأميـة، لكـن هذا لا ينفي أنها عامل من العوامـل لأن البسـاطة والطيبـة وتقبـل الاخـتلاف الواسع عند الأميّ ليست وسائل يمكن أن تبني حضارة ما، إذ لا بد مـن العلـم والقراءة والثقافة بغض النظر عن انتمائها إلى النخبوي أو الشـعبي، ولا يهمنـا سقوط النخبة أو بروز الشعبي؛ بل تعاون فاعل يقبل بـالاختلاف والسـعي إلى تقريب وجهات النظر بما يسعف في بلـوغ هـذا المبتغـى. فـإن كانـت الأميـة مقبولة في ثقافة الشفاهية فلأن روح العصر كانت تتقبـل ذلـك، بمـا إنـه عصر شفاهي، لكن الإبستيمي الجديد يفرض القراءة والكتابة كأداتين متجاورتين مع المعارف التي تقدمها الصورة دون إلغاء أو نسخ أو احتقار الثقافة التـي لـيس مصدرها القراءة والكتابة.

3-2-2 ظاهرة الكتب الأكثر مبيعاً (رأسمالية الثقافة)

وهــي ظــاهرة تســويقية أملاهــا تراجــع نســبة المقروئيــة في بعــض أصــناف الكتــب، والتطـورات التـي عرفتهـا النظـرة إلى الكتـاب الـذي لم يعـد مــن وظائفــه التثقيــف والســمو بــالفكر والــرأي فقــط بــل أضــحى كــذلك أداة تلعب وظيفتين مستجدتين:

- الأولى:مرتبطة بالقارئ الباحث عن الاستشفاء من حزن أو انهيار التوازن النفسي، أو فشل في العلاقات العاطفية أو في تصوره للآخر.
- الثانية: مرتبطة بالناشر والمؤلف الذي يسعى إلى أكبر قدر ممكن من التوزيع والمبيعات ضمانا للحضور في السوق والمنافسة.

وقد عزا الغذامي الإقبال الشديد للقارئ العربي على كتاب "لا تحزن " للشيخ عائض القرني إلى الحاجة النفسية المستجدة عند الإنسان العربي في منافحة حزنه المحدق به، فلقد ظل العربي مطمئنا إلى السكينة التي يحققها وسطه الاجتماعي، من دون الانتباه إلى شيوع الفردية التي تسللت إلى الشباب المعاصر بفعل الاحتكاك بالنمط الغربي، حيث الشعور بالوحدة وبالحاجة إلى من يبدد الأحزان ويعطي الإحساس بالأمان، وهنا كان الحدس الثقافي عند الشيخ عائض القرني موفقا في ملامسته مكابدة فئة من المحزونين الذين يعدهم كتابه بالعلاج الأكيد، مستثمراً الحمولة الدينية القوية لصيغة العنوان (لا تحزن) التي تستدعي تلقائيا الوعد الإلهي بالنصر (إن الله معنا) وقيمتهما الرمزية الكبيرة عند المسلمين بما هما علامة على الخلاص وصناعة التاريخ. إن الأمر يتعلق، إذن، بالبحث عن العلاج من حال نفسية مزمنة وليس بغرض التثقيف أو الاستفادة من الحكايات والقصص المضمنة بالكتاب، لذا يخلص الغذامي إلى أننا في

حال كتاب (لا تحزن)" لسنا أمام ثلاثة ملايين قارئ ولكن أمام ثلاثة ملايين حزين.[1]

فالأكيد أن ذلك ديدن الكثير من الكتب التي تلقى رواجا من حيث تركيزها على كشف وهن النفس والجسد وتعد بتقديم العلاج. ومن أمثلته هربرت بنسون الأستاذ بجامعة هارفارد في كتابيه الذائعين (الاستجابة الاسترخائية) و(ما بعد الاستجابة الاسترخائية)،بحيث استثمر قيمة الإيمان باعتبارها سبيلا للشفاء، مستفيداً من رحلته إلى جبال الهيمالايا ومعايشته رجال الدين التبتيين لمعرفة قدراتهم الخارقة في تحقيق سلمية النفس والبدن. وأيضاً كتاب (تصرفي كامرأة فكري كرجل) للممثل الكوميدي والإعلامي ستيف هارفي الذي يعزف على وتر العواطف والرغبة الملحة للمرأة في معرفة فكر الرجل وكيفية الاحتفاظ به، من خلال التمييز بين الرأي والشعور، حيث يقول مؤلف الكتاب إن عدم الاستمرار في العلاقات يكون مرده إلى اختفاء الرأي أو غيابه تحت سلطة الشعور المتبادل، وفي الكتاب اقتراح علاجي لمعرفة الرأي بما يضمن استمرار العلاقات ونجاحها، وهو وعد يغري النساء الأمريكيات باقتناء الكتاب كما يغري الرجال من باب فضول الاطلاع على صورهم خاصة أنه يحرك فيهم الفكرة الثقافية النسقية القائلة بأن الرأي (الفكر) رجل والشعور امرأة، والغذامي يعتبر أن هارفي في هذا الكتاب

1- نفسه، ص47.

"يتقلد بقلادة النسق الثقافي. حتى أنه بدا وكأنه يعرف عن المرأة أكثر مما يعرف عن الرجل"[1].

إن ما يدفع القراء في الغالب إلى جعل كتاب ما ضمن لائحة الأكثر مبيعا، حسب الغذامي، هي الرغبة في الاستشفاء وحل المعضلات التي تطرحها الحياة المعاصرة التي تمارس ضغطا على أفراد غابت أو كادت تغيب علاقاتهم التضامنية. ويسعى الناشرون والكتاب يسعون إلى تغذية ذلك وتكريسه من حيث هي مصلحتهم في جعل الثقافة سلعة مدرة للربح، وإن ظهور جائزة البوكر العالمية للرواية، مثلاً، بلائحتيها الطويلة والقصيرة وإعلان الفائز في مدد زمنية متفاوتة، يدخل في الإطار الترويجي للكتاب وخلق الحدث الإعلامي حوله بما يمكنه من تصدر رفوف المكتبات. وتستسعف ظاهرة الأكثر مبيعا تقنيات الصورة وتستثمرها إلى أبعد الحدود، بحيث تم موضعتها في الصدارة البصرية لتحقيق أكبر قدر ممكن من المتابعة والاهتمام، وتصاحبها هالة إعلامية جبارة تؤدي في النهاية إلى الرفع من المبيعات قبل أن تحل محلها صورة كتاب آخر يحقق جماهيرية أوسع لتتلاشى الصورة الأولى في لعبة ثقافية هدفها رأسمالي بالضرورة وليس ثقافيا. ويؤكد الغذامي "أن أخطر ما في هذه الكتب أنها تمر دون نقد"[2]، الذي من شأن إعماله الانتباه إلى أن غالبية مواضيع هذه الكتب هي واحدة

1- نفسه، ص64.

2- نفسه، ص62.

وهـي كتـب في الفضـائحيات وكسر المحـذور. مـع الاعـتماد عـلى بسـاطة اللغة واستثمار اسم المؤلف وشهرته.

الصـورة، إذن، تلعـب دوراً حاسـماً في نشر ثقافـة الاخـتلاف، ويمكـن اسـتثمارها للحـد مـن سـلطة النسـق الثقـافي حـين يرمـي إلى الإلغـاء والنسـخ، كـما تسـعف في التقليـل مـن سـلطة المؤسسـة الرسـمية عـلى صـناعة الصـور النمطيـة، التـي تكـرس تحكمهـا وجبروتهـا، لكنهـا أيضـاً لا تخلـو مـن نسـقية، متـى تحكمـت، في القنـاة، الذهنيـة النسـقية ووظفتهـا لصالحها.

3- النّقدُ الثقافيُّ والحكـاية

إن أدوات النقـد الثقـافي ترمـي إلى كشـف النسـق المعيـب متتبعـة حركيتـه داخـل خطابـات متنوعـة عـن طريـق تفكيـك بنياتـه وإعـمال آليـة الحـذف التـي تصـفي كـل العوامـل التـي تـؤدي إلى العمـى الثقـافي. والقـارئ لكتـب الغـذامي، ومنهـا الكتـب التـي عرضـناها في هـذين الفصلين، سـيجد تواؤمـا بـين مـا يـدعو إليـه مـن آليـات الفكـاك مـن سـلطة النسـق الثقـافي وبـين المنهجيـة التـي يستسـعفها في كتبـه النقديـة. ومـن هـذه الآليـات طبيعـة اللغـة التـي يوظفهـا المبـدع، أو الناقـد، أو المفكـر، أو الفقيـه. فبالنسـبة إلى الغـذامي ينبغـي اسـتعمال لغـة وسـيطة يسـميها اللغـة "الفصـحى المحكيـة"، بمـا هـي أداة ثقافيـة تسـعف في تحقيـق الوظيفـة الأساسـية مـن أي لغـة وهـي التواصـل المبـاشر. ولقـد سـبقت الإشـارة إلى أن الغـذامي يرجـع نجـاح الفقيـه الفضـائي في الوصـول إلى شرائـح واسـعة مـن المتتبعـين إلى اسـتعماله هـذا النّـوعَ مـن اللغـة، بمـا يجعـل خطابـه جماهيريـاً، وقد انتقـد الغـذامي أبـا تمـام لأنـه نكـص عـن مـنهج معاصريـه الـذين قربـوا لغـة الشـعر مـن الواقـع؛ بيـنما عـاد هـو إلى لغـة القـدامى الجزلـة المتعاليـة والمجسـدة لفحولـة النخبـة مـما جعلتـه يعتـبر أن حداثـة أبي تمـام هـي حداثـة رجعيـة. وبالإضـافة إلى هـذين المثـالين، نجـد أن الغـذامي يرجـع انتشـار ظـاهرة الكتـب الأكـثر مبيعـاً إلى نـوع اللغـة التـي يسـتعملها صـناع الكتـب، "وهـي لغـة بسـيطة ذات الأسـلوب السـواليفي، التـي

تعتمـد عـلى القصـص والحكايـات وضرب الأمثـال"[1]. وهـذه ليسـت مجـرد دعــاوى يعرضــها الغــذامي بوصــفها نتــائج أفرزتهــا قراءتــه الثقافيــة لخطابـات متنوعـة؛ بـل إنهـا اختيـار منهجـي يخـترق كافـة كتبـه النقديـة ويسـمها، واللغـة السرديـة إحـدى أهـم الركـائز التـي يسـتند إليهـا، وهـي، فعـلاً، لغـة فصحى/ محكيـة، قريبـة مـن الواقـع ومـن القـراء ولنـا، بالتـالي، أن نحكـم عـلى كتـب الغـذامي بأنهـا كتـب جماهيريـة، ولكـم يحـدث أن أدخـلَ في نقاشـات مـع قـراء كتـب الغـذامي مـن غـير الملّمـين بإبـدالات النقـد الثقـافي وغـير العـارفين باسـتراتيجية التفكيـك، وهـذا يعنـي أنـه نجـح في تحقيـق الاسـتجابة القرائيـة التـي تـراهن عـلى إدخـال فئـات مختلفـة في الحيّـز القـرائي دون أن يكونـوا مـن المتخصصـين في موضـوع الكتـاب، لكـن ماذا عن الحكاية؟.

لـيس مـن شـك في أن الحكايـة هـي أهـم مرتكـزات الخطـاب النقـدي عنـد الغـذامي وإحـدى مسـتتبعات اللغـة الفصـحى/المحكيـة، وهـي عـنصر ثابـت في صـياغة المعنـى وضـبط إيقـاع التلقـي وجعلـه ممتـداً وممتعـاً. فهـي فعاليـة مهمـة لكشـف الأنسـاق الثقافيـة في الكتـب التـي وقفنـا عنـدها، ذلـك أن غالبيـة الحكايـات عبـارة عـن إخبـار عـن النسـق المنغـرس في العوائـد، أو الأحـداث التاريخيـة، أو الكتـب الفكريـة والنقديـة، وفي واقـع الحـال. فـلا غـرو، إذن، مـن أن يسـتمتع القـارئ لكتـاب النقـد الثقـافي، مـثلاً، بقصـة الشـاعر الجـاهلي طرفـة بـن العبـد، الـذي أودى بـه لسـانه حيـنما تجـرأ عـلى

1- نفسه، ص 66.

فحلين : أحدهما خاله الشاعر المتلمس، الذي وصف الجمل بإحدى صفات الناقة فعلق عليه طرفة أمام الناس بتعليق ساخر (استنوق الجمال)، وثانيهما الملك عمرو بن هند الذي هجاه طرفة ووصله هذا الهجاء بوشاية قاتلة جعلته يستقدمه ويرسل معه صحيفة فيها أمر مقتله إلى واليه بالبحرين فيحمل حتفه بيديه. ترد هذه القصة تحت اسم (صحيفة المتلمس) في أخبار الشعراء، لكن الغذامي الذي يريد أن يحمل قارئه إلى أبعد من المتعة فيسميها (بالصحيفة النسقية)، لأنها تفصح عن انتصار الفحل الذي يعلي من شأنه النسق الثقافي فالمتلمس فحل له تجربة مكنته من النجاة، وعمرو بن هند يمثل الفحولة الرسمية (الحاكم)، التي تصفي من يجترئ عليها؛ بينما كان مصير طرفة (الفحل الصاعد) الموت لكونه لم يتشرب قانون النسق الذي يفرض عليه الصمت. ولقد أعاد الغذامي سرد هذه الحكاية في كتابه (اليد واللسان) ضمن معرض حديثه عن أحابيل السلطة وطريقة تصفيتها لخصومها حين يقررون التمرد عليها ومعارضة سياستها أو محاولة فضح أفعالها والتشهير بسلوكها. فالكتابة (اليد) و الكلام (اللسان) غالبا ما يواجهان حنق السلطة ويقفان في وجهها؛ لكنه وقوف محفوف بالمخاطر، إذ يسرد الغذامي حكاية الشاعر الجاهلي (عبد يغوث الحارثي) الذي ربط آسروه لسانه بنسعة نعل حتى لا يفضحهم. فاللسان كان دائما محركاً حاسماً للثورة ضد السلطة النسقية، والحكاية إحدى أسلحته الفتاكة. ولقد كانت الحكاية سبب قطع يد ذلك الشيخ الذي حاول تدوين التاريخ في إحدى جهات السعودية، ولقد علم

والي تلك الجهة بأمره عن طريق عيونه فأمر بقطع يده، وهو قطع للوسيلة وسد للذريعة وعقاب ثقافي. وفي كتاب الفقيه الفضائي نجد حكايات متنوعة عن قدرة العوائد على ترسيخ النسق الذي يتلون بمظاهر متنوعة زائفة؛ لكنه يبقي على مقصدية مقاومة التغيير، ومن هذه الحكايات قصة الشيخ النقشبندي وهو شيخ سعودي متقدم في السن عاش في ثلاثينيات القرن الماضي وكان يرشق الميكرفونات بالحجارة باعتبارها أصوات إبليس قبل أن يتعب ويغادر إلى منطقة بعيدة، والميكرفون، نفسه، كان سبب دخول بعض المشايخ على الملك عبدالعزيز بن سعود بسبب اعتبارهم الميكرفونات بدعة، فحسم الاحتجاج بعدما لاحظ أحد مستشاري الملك وضع أحد المعترضين نظارات فقاس تكبير الصورة على تكبير الصوت، وكذا حدث هذا الرفض المقاوم للتغيير مع الفضائيات والبرقية، فالجديد يربك النسق الثقافي. ويدعوه إلى التموقف ضده، وحين يصير الجديد معتاداً فإن النسق يقاوم أي وسيلة جديدة تحاول إلغاءه.

وإذن فإن النسق لا يتغير مهما تغير نوع الخطاب الذي يتدثر فيه، إنه يغير فقط صيغه وحبائله وطرقه ومفاهيمه، فبينما تأتي صيغ الفحولة والهجاء المقذع والمدح الزائف واستعمال اللغة المتعالية البعيدة عن فهم العامة والتخويف والترهيب وتحقير الآخر والخطاب السحراني المضاد للمنطقي... بوصفها مقومات نسقية أصلها الشعر الذي طبع الشخصية العربية بكثير من صفاته. تكون فكرة العاميّ، الحجر، حجب

الفتوى، الرأي المقدس، وسد الذرائع... تلوينات جديدة يتلبسها النسق في الخطاب الديني حيث يطبع بالقداسة، ثم يأتي الصراع بين النخبوي والشعبي حول امتلاك الوسيلة التواصلية وإنتاج المعنى والثقافة، فحينما اتخذت النخبة من الكتابة آلية لتصنيف الأفراد ضمن المؤسسة الثقافية، كان زمن الصورة قد آذن بزمن دمقرطة الثقافة، والتوسيع من دائرة امتلاكها لتشمل فئات واسعة. فالنسق لا يكف عن هذه الحركية، لكن الأنساق الثقافية لا تتسرب في جميع الأحوال عن طريق الثقافة في غياب وعي تام من الخطاب الذي تسكنه ومن مؤلفه، لأن هذا القول يحمل تبرئة مطلقة للمؤلف الفرد ويجعله، في الوقت نفسه، مجرد أداة وقناة مستلبة وغير فاعلة، بيد أنه يمكن لهذه الأنساق أن تتسامى، في الشعر مثلاً، الذي يصير جزءاً من فعالية التغيير في الرؤيا وفي الأحداث وفي تجاور مدهش بين الجمالي والثقافي. ولنا أن نقف في الفصل الثالث من هذا البحث على ديوان (كزهر اللوز أو أبعد) لمحمود درويش لنفكك جانباً من هذه الفعالية الاستثنائية.

الفصل الثالث

تسامي الأنساق في
ديوان (كزهر اللوز أو أبعد)

- إطار حـــوار: الرؤيا الثقافية

بليـغ ذلـك العنـوان الـذي اختـاره صـلاح فضـل لكتابـه عـن محمـود درويـش واصـفا إيـاه "بالحالـة الشـعرية"، ومعتـبراً "حياتـه برمتهـا مأزقـاً وجوديـاً محكومـاً بتفاصـيل هـذه التجربـة"[1]، وهـي إلماحـة عميقـة تُضَـمّن عميـق تلـبس الشـعر لحيـاة درويـش مـن جهـة، ولقـدرة هـذا الشـعر عـلى خلـق كونـه الخـاص ومنطقـه المـائز وتفـرده الفـارق مـن جهـة أخـرى. فشـعر درويـش يجـاوز كونـه ظـاهرة أدبيـة ارتبطـت، في الـوعي الجمعـي لجماهـير القـراء، بالقضـية الفلسـطينية وبقصـائده القوميـة والوطنيـة التـي رسـختها، في المتخيـل القـرائي العـربي، قصـيدة (بطاقـة هويـة). ولم يـرتح درويـش نفسـه لتنمـيط شـعره/ كتابتـه ضـمن أفـق قـرائي منغلـق. لـذلك كانـت مقالتـه (أنقـذونا مـن هـذا الحـب القـاسي) التـي نشرهـا في سـنة 1968 إعلانـاً مبكـراً عـن الـوعي بخطـورة قصر القـول الشـعري وفـق إبـدال واقعـي ذي تـأثير سـحري أفضى إلى تعـاطف مشـوب بعمـى ثقـافي وجـمالي واسـع مـع كثـير مـن الشـعراء، فقـط، لكـونهم يتحـدرون مـن فلسـطين. وهـذا يعنـي، لزامـاً، استضـماره، طيلـة مسـار تجربتـه الشـعرية لقـوة سـيكولوجية وذهنيـة وجماليـة أهلتـه لمقاومـة التـأثير الهـادر للجماهـير وسـطوتها في تـدجين التجـارب الإبداعيـة وجعلهـا تشـتغل لحسـابها

1- صلاح، فضل: محمود درويش، حالة شعرية، كتاب دبي الثقافية، الإصدار 28، ط1، دبي- الإمارات، سبتمبر2009. ص13.

الخاص عن طريق الابتزاز الذي، غالباً، ما يصاحب حفلاً يواجه فيه، بشكل مباشر، جمهوره. إن الخضوع للجماهير كالخضوع للمؤسسة الرسمية التي رفض الانحباس في تراتبيتها القاتلة، فكلاهما مظهران نسقيان يؤديان في النهاية إلى تنميط التجربة الإبداعية وسلبها حريتها بوصفها المدخل الأساسي لتشكيل الرؤى وتشييد الكون الشعري الخاص.

يتميز الكون الشعري عند محمود درويش بالتدفق الرؤيوي الهادر المقترن بالتجدد الشكلي والجمالي الذي لا يعني تكريسا لرونق القصيدة وتشذيباً محموماً بثقل البلاغة التقليدية أو الحديثة؛ بل تحالفاً بين الرؤيا والشكل، بما يُمكن أن يقدم ما نسميه رؤيا ثقافية، أي بنية دلالية/جمالية تستضمر حالات وجودية تسائل العوالم الكائنة وتستشرف أخرى ممكنة بكثير من الحكمة التي تقدم بأسلوبية متجددة تستحضر، بوعي نافد، آفاق التلقي القرائي بنوعيه، الجماهيري والنقدي، وتسعى إلى التسامي عن شرط الأنساق الثقافية. إننا نرى أن محمود درويش حالة شعرية وثقافية يتجسد فيها شرط المؤالفة بين الجمالي وتفكيك الأنساق في اختلاف مع ما طرحه الغذامي حول ضرورة إبعاد الجمالي والنأي عن خطورته التي تدثر الأنساق وتتواطأ معها، كما أن درويش، في تصورنا، يحقق شرط الوعي بالأنساق الثقافية التي يراها الغذامي لا واعية في كل الأحوال، وهو وعي يستند إلى ثقافة واسعة بجبرية الأنساق وبسلطة الواقع، ولكننا نرى ، أيضاً، وهذا طرحنا أن الشاعر ليس معنيا باتباع إجراءات لوغوسية لتفكيك هذه الأنساق فهذه يمكن أن

تكون وظيفة الناقد والمفكر والفيلسوف، وليس ذلك كله، على أية حال، من مهام الشاعر؛ لكنه قادر على التسامي بها وجعلها تخترق عوالمه الخاصة لتتلبس بها فتستدمج ضمن رؤياها الثقافية.

إن محمود درويش، إذن، صاحب رؤيا ثقافية، نرى أن ديوان (كزهر اللوز أو أبعد)[1]، يستضمر كثيراً من تفاصيلها، وينفتح عن العديد من إلماحاتها، وهو ما نرمي إلى إضاءته والوقوف عليه باستسعاف متنه الثقافي/ الجمالي وأدوات النقد الثقافي. وإن عبدالله الغذامي، نفسه، يعتبر "أن درويش كسر النسق الثقافي، ولم تخدعه لعبة الحداثة الرجعية، ولا لعبة السياسة ولا لعبة الشعبوية"[2]، لكنه إخلاصاً لموقفه السلبي تجاه الشعر، يعلن في هذه المقالة أن درويش ناثر وليس شاعراً، وهو الموقف الذي جعله عنوانا لمقالته، لذلك أعاد ذكر موقفه من النظرية النقدية في جانبها الجمالي الذي يحدده في الشعري والبلاغي، والتي لا توفي، في نظره، نصوص درويش حقها، محترزاً أن مقصده بالنثر يعني "نوعاً من الخطاب المعرفي الذي تستطيع معه الذات أن تكون إنسانية عالمية وتكون ذاتا مفكرة وتكون صاحبة رؤية مستقبلية عميقة وواثقة كعمق من يتكلم عن الماضي وكثقة من يقول حقائق وهي لم تقع بعد ولم تُر

1- محمود، درويش: كزهر اللوز أو أبعد. رياض الريس للكتب والنشر، ط3، بيروت- لبنان 2009.

2-عبدالله، الغذامي: محمود درويش ناثر وليس شاعراً، جريدة "الجزيرة السعودية "، ع143، 6 مارس 2006، عن موقع الجريدة على الإنترنيت.

بعـد ولم توصـف عنـد الآخـرين بعـد"[1]. إن هـذا الاحـتراز الـذي يقدمـه الغـذامي لا يضـيف جديـداً إلاّ تكـريس موقفـه السـلبي مـن الخطـاب الشـعري، إذ مـا الـذي يمنـع أن تكـون هـذه الصـفات شـاملة للشـعراء أيضـاً، ودرويش أحد هـؤلاء ولم ينـف عـن نفسـه الشـعر حتـى ينفيـه عنـه عبداللـه الغـذامي، ثـم إنهـا لقـراءة بروكسـتية تلـك التـي أعملهـا الغـذامي حـين يـفسر مقتبسـة أبي حيـان التوحيـدي (أحسـن الكـلام... مـا قامـت صـورته بـين نظـم كأنـه نـثر، ونـثر كأنـه نظـم) عـلى أنهـا "إعـلان عـن الـردة الكـبرى ليقـول إن أجمـل الشـعر مـا كـان نـثرا"[2]. فهـل مـارس درويـش ردة كـبرى؟ هـل قـال إن أجمـل الشـعر مـا كـان نـثرا؟ لا نجـد في حواراتـه أو في المقتبسـة الـواردة، إن مفـردة أو في علاقتهـا التمديديـة مـع المتن الشـعري، مـا يـدل عـلى ذلـك، كـما أن تعويـل الغـذامي المفـاجئ عـلى النـثر واعتبـاره أخطـر مـن الشـعر وأقـوى مفعوليـة وأقـدر عـلى صـناعة العقـل وفـتح آفـاق التغيـير يجسـد الـردة الحقيقيـة، فهـذا الموقـف المسـتحدث الـذي تعرضـه المقالـة يضرب مـا قالـه الغـذامي عـن النـثر الـذي اعتـبره قـد خـتم بخـاتم البلاغـة منـذ عبدالحميـد الكاتـب، وهـو الموقـف الـذي أشرنـا إليـه في مبحـث سـابق، والمـدهش أن هـذا الموقـف المنـاهض للنـثر قـد جـاء في سـياق تحليـل قولـة للتوحيـدي في (الإمتـاع والمؤانسـة) تشـبه الشـعر بالأمـة المملوكـة والنـثر بالسـيدة

1- المرجع نفسه، د ص (من موقع الجريدة على الإنترنيت)
2- نفسه، د ص (من موقع الجريدة على الإنترنيت)

الحرة[1]. إن الغذامي يحترم درويش بدليل أنه يصفه في المقالة نفسها بالرائع. وهو حكم قيمي إيجابي يقل أن نسمعه في خطاب الغذامي تجاه الشعراء، فضلاً عن أنه يعرض تصوره الإيجابي عنه في معرض كل مقارنة بينه وبين أدونيس، سواء في مقابلاته التليفزيونية أو في حواراته الصحفية أو في كتبه، ولكأننا بالغذامي كمن يتمنى ألّا يكون درويش مصنفا تحت مظلة الشعر، وهو هنا لا يزال محفوزاً بتصوره السلبي عن الشعري والجمالي، ولقد مر بنا ذلك الموقف القاسي من الشعر حينما شبهه بالجرثومة المستترة بالجماليات.

إننا نرى أن النقد الثقافي، والدراسات الثقافية عموماً، ينبغي أن تضع نفسها على أرض وسط تسائل النص دون بروكستية ودون إساءة قراءة للنوايا، ودون حصر القصد في تتبع السقطات الثقافية، وأن تحفظ للشعر حقه في كشف الأنساق الثقافية والتسامي بها. ولقد وجدنا ما يسعف في تدعيم طرح الاستناد على الجمالي في صناعة الرؤيا الثقافية في قول لعبد المنعم تليمة يؤكد فيه أن " الشاعر لا يتوجه إلى معنى مسبق يسعى إلى توصيله، كما أنه لا يتوجه إلى غرض يسعى إلى التعبير عنه ولكن توجهه إنما إلى أن يثير في اللغة نشاطها الخالق حتى يكمل له التشكيل الجمالي الذي يوازي - رمزياً-

1- انظر مبحث (الشعر والعلة الثقافية) من هذا الكتاب، وانظر أيضا: عبدالله، الغذامي : النقد الثقافي. مرجع مذكور. ص 107– 113.

واقعه النفسي والفكري والروحي والاجتماعي"[1]. إنه لمهم أن نجد هذه الإشارة التي تشدد على الأبعاد الفكرية والنفسية والاجتماعية للجماليّ، خلافاً للتصورات التي تربطه بالبعد الشكلي ذي المظاهر التنميقية الصرفة. فالجماليّ له صله عضوية بالواقع ولا ينفصل عنه، وتليمة يميز بين الفن والجمال، فالجمال أعم من الفن في تصوره لأن "الجمالي كيفية تعامل أساسية مع الواقع، والفني يعتمد على هذه الكيفية لكنه لا يستغرقها. إن الجمالي صلة خاصة أحد طرفيها كافة البشر الأسوياء، والفني نشاط مخصوص ينهض به أفراد فنانون"[2]، ويُهمنا في هذا القول خاصية جمع الشاعر بين الجمالي والفني، أي بين صلته بالواقع وتساميه عنه، بين انتمائه إلى مجتمع ما، وبين انتمائه إلى ذاته، بين تعبيره عن رؤى فكرية واجتماعية وبين إفصاحه عن رؤى ذاتية، هذه تلوينات تجعله قادرا على صناعة الرؤيا الثقافية، وعلى جعلها متسمة بقدر من التميز الذي ينافح التنميط محافظا على اختلافيته. إن درويش نموذج لهذه الصورة ولهذا الوعي، وديوانه (كزهر اللوز أو أبعد) أحد نماذج هذه الفاعلية الرؤياوية الثقافية التي نحاول، ونحاول فقط، استغوار أبعادها واستكناه بنياتها المعقدة والماتعة معا.

1- عبدالمنعم، تليمة: مداخل إلى علم الجمال الأدبي، عيون المقالات، ط2، 1987، الدار البيضاء. ص71.

2- نفسه، ص30.

1- المبحث الأول: البليغ الثقافي

إن البلاغيّ والجماليّ، إذن، ليسا مجرد ترفٍ شكليّ، إذ يجسدان كوناً رمزياً له أبعاده الفكرية والواقعية، وهو ما ننطلق منه لصياغة مصطلح (البليغ الثقافي)، الذي يؤشر على الأبعاد الثقافية للخطاب الجمالي والفني، الذي يأتي الشعر كأحد مظاهره المكرسة والممتدة في الثقافة العربية. ولنا أن نعتبر هذا الاصطلاح نقلة مفهومية كتلك التي حققها النقد الثقافي مع الغذامي حين صاغ مفاهيم المجاز الكلي، التورية الثقافية، الجملة الثقافية، المؤلف المزدوج، والنسق المضمر. والبليغ الثقافي هو اصطلاح إجرائي لا يلغي وعي الشاعر ولا يعفيه من مسؤولية ما يستضمره نصه من أبعاد ثقافية؛ لكنه، في الوقت نفسه، لا يحاكمه وفقا للنتائج المستخلصة من النص. إنه يسعى فقط إلى مساعدتنا على إيجاد مسارب تسعف في تفكيك البنية الجمالية للنصوص وتتبع اندياح المعنى الثقافي بما يؤشر عليه من رؤى وقيم وإفصاحات أسلوبية وفنية.

1-1 خفة العتبات وثقل المعنى

يتحرر محمود درويش من التقديم لدواوينه، وهو أمر نجد له مبرراً في رفضه المزاوجة بين الكتابة والتنظير لها، فالنص يقول كل شيء، ويحمل بنيات خطابه الخالصة التي يثور عليها في كل تجربة جديدة وفي كل انكتاب قشيب، لكنه مع ذلك يحرص على اختيار مقتبسات دالة توجه فعل القراءة، وتنبه على إحدى قصدياته، وفي ديوانه (كزهر اللوز

أو أبعد) اختار درويش مقتبسة لافتة لأبي حيان التوحيدي تقول (أحسن الكلام.... ما قامت صورته بين نظم كأنه نثر، ونثر كأنه نظم). والكلام هنا لا شك هو الشعر الذي يكون أفضله، بالنسبة إلى درويش، ذلك الذي يجمع بين الوزن (النظم) وبين السرد (النثر)، أي ذلك الذي يراهن على خطورة التموقع بين سلطة الوزن وبين سردية اللغة وانسيابها؛ بله حريتها، في الإفصاح عن الرؤيا المكتنزة داخلها. ليس الأمر في الواقع ردة صوب قصيدة النثر التي هاجمه أصحابها، وليس تليُّنا من الشاعر الكبير تجاه ضربات هؤلاء، ولكنها دعوة ضمنية إلى قراءة أعماله ضمن مشترط جمعه بين الوزن والسرد، ولن يكون مفاجئا أن نسمع قول محمود درويش "إن ما يحاول كتابته هو قصيدة النثر بالوزن"[1]، رداً على سؤال للشاعر سامر أبوهواش عن موقفه من قصيدة النثر وكتابها. منبها إلى أن الصراع الذي يود بعض شعراء قصيدة النثر جرّه إليه هو صراع مفتعل، فالأمر برمته تغيير شكلي وأسلوبي، لكنه دالّ. إن مقتبسة التوحيدي توقع القراء والنقاد معاً، وعن وعي حاد، في مأزق التلقي لتجربته في ديوان "كزهر اللوز أو أبعد"، ولربما في تجاربه الشعرية التالية، ولا غرو في أن القارئ غير المتخصص سيجد صعوبة في تقبل انضواء كثير من قصائد الديوان ضمن قصيدة التفعيلة أو القصيدة الموزونة بعامة، أمام الانسحاق القاهر لسيمتريتها، وأمام السردية الطافحة لقصائده، خاصة منها المطولة المنضوية تحت العنوان الداخليّ (منفى). ثم إن درويش، في الحوار السابق نفسه، يشير إلى أنه لم يصنف قصيدته/شاردته (بطاقة

1- سامر، أبو هواش: حوار مع محمود درويش، انظر مجلة "نزوى" العمانية، ع 29، يناير 2002، منشور في موقع المجلة على الإنترنيت بتاريخ 14-07-2009.

هوية) ضمن جنس الشعر، فالناس هم الـذين أطلقـوا تسـمية "شـعر" عليهـا؛ بينما سمّاها هو نصّاً حتى قبل أن يشيع هذا الاصطلاح. ثمة، إذن، وعي مبكـر عند درويش بخصوصية منجزه الشعري، وهي خصوصـية لا تـركن إلى سـطوة الشكل الناجح الذي يستعاد في القادم من كل الأعمال، لأنـه يعـرف أن أخطـر أنواع التقليد هو تقليد الـذات واسـتعادتها عـلى نحـو مـنمّط، ولكـم انسـحق شعراء كبار أمام قصيدة كتبوها في بدايـة مشـوارهم الشـعري وصـارت علامـة عليهم، بطاقـةَ هـويتهم التـي لا تفـارقهم. فالتوغـل في الـنظم والنـثر، الشـعر والسرد، رهان شعري عند محمود درويش، وهو ما انتبه إليه صـلاح فضـل لمّـا يؤكد أن ديوان (كزهر اللوز أو أبعد) يهـيمن عليـه " الطـابع السردي ممتزجـا بالأسلوب الغنائي"[1]. إننا أمام توجه أسلوبي يجمع بين رهانين قاسـيين، السرديـة المنسابة التي تكتنز أسرار الذات والنظمية المحفوفـة بغنائيـة حارقـة، وسـيّان تعلق الأمر بانداح السرد أو الغنائية، فإن الـذات الشـعرية (ولـيس الشـاعرة) تغرس رؤياهـا الإنسـانية التـي تنضـغط في المـتن الشـعري/الثقـافي. والأسـلوب الشـعري هـو الطريـق الـذي يوصـل إلى هـذه الرؤيـا ويجعلهـا تنفـك عـن مستضمراتها.

وإذن، فـإن إيجـاز المقتبسـة والمتضـمنة حـذفاً دلاليـاً مقصـوداً، لا ينفي ثقل البعد التـوجيهي فيهـا، توجيـه الفعـل القـرائي نحـو اسـتغوار أسلوبية القصائد وفنيتها، مثلما هـو تنبيـه ضـمني إلى تحـول وشـيك في بنية الخطاب الشعري. إن العنوان إحـدى العلامـات الكـبرى عـلى هـذا التحول، والوقـوف عـلى بلاغتـه ومسـتمضراتها يعلـن أن عنـوان (كزهـر

1-صلاح، فضل: محمود درويش، حالة شعرية، مرجع مذكور. ص 104.

اللوز أو أبعد) جاء بصيغة التشبيه، الذي لم يذكر فيه المشبه، وهو هنا الطرف الغامض، الملغز، المثير للتساؤلات المفتوحة. فالصيغة لا تفصح عن جنسه (ذكر أو أنثى) أو نوعه (مفرد، مثنى، أو جمع) أو انتمائه. ما نعرفه، يقينا، هو غيابه الذي يجسد حضوراً طاغياً، إذ التلقي الجمالي أو النقدي يسائل هذا الغائب و يتساءل عن طبيعته، ويرمي إلى حده. المشبه/ الغائب يجسد الثقل الدلالي الذي يسعف في استباق المعنى وتتبعه في المتن. إن حضور الكاف يفضحه، مهما تخفى، لكن ما الذي يجعل هذا الغائب شبيهاً بزهر اللوز؟ ولم هذا النوع من الزهر بالذات؟.

للشاعر وعي ثقافي حاد، خلافاً لما قد يشاع من انغماره المطلق في لجة الخيالي والانفلات من المنطقي والواقعي، وعي بالثقافة والتاريخ والعلم، يستثمرهما لصالح كتابته/ شعره. وشجرة اللوز التي تينع منها أزهار اللوز هي شجرة صغيرة تعد الشام وتركيا موئلها، وتنبت في دول البحر الأبيض المتوسط: الجزائر والمغرب وسوريا ولبنان وتونس وفلسطين. إنها ابنة الفضاء الجغرافي الذي ينتمي إليه الشاعر، إن تجذرا (فلسطين) أو امتدادا (باقي البلدان العربية)، وزهر اللوز الذي يتفتح في فصل الربيع يجسد دورة الحياة التي يُؤمل سفرها، انديا حها، ويُخاف، بالقدر نفسه، من الموت المحدق به. إن الخوف من الموت يلازم غريزة الحياة. ثمة وصل رفيع بين زهر اللوز والفضاء، بكل حمولاته الثقافية والتاريخية بنجاحاته وإخفاقاته. إن كلمة (أبعد) إشارة إلى الفضاء أيضاً، المسافة المكانية على وجه التدقيق، وقد تكون المسافة نفسية. زهر اللوز يعلن عن فضاء متعدد، عن أصل الفضاء، وعن تمدده. وهو تمدد يشي بالغريب أيضاً، إن علمنا أن شجرة اللوز،

وأزهارها بالضرورة، تكثر في الولايات المتحدة الأمريكية، خاصة في ولاية كاليفورنيا التي تعتبر أكبر مصدر لها في العالم[1]. فالزهرة تقطع، فعلاً، مسافة طويلة لتقر في مكان بعيد. الأبعد هنا له حمولة رمزية وثقافية وسياسية.

للطبيعة، إذن، دروسها الخاصة التي نلتقطها بدرجات متفاوتة، لكن الشاعر يستطيع النفاذ إلى عمقها. فاختياراته لا تكون اعتباطية لأن هذه العوالم والأفضية بأبعادها حاضرة في المتن الشعري ولمحمود درويش حكاية خاصة مع الولايات المتحدة، تلك التي وصفها في قصيدته القيّامية، بتعبير الدكتور بنعيسى بوحمالة، "مديح الظل العالي" بالطاعون (أمريكا هي الطاعون والطاعون أمريكا)، هذا الطاعون، الذي سيمنعه، يمنع زهر اللوز، من دخول أراضيه سنة 1982 للمشاركة في أمسية شعرية بنيويورك، لجمع التبرعات لصالح منظمة اليونيسيف في المرة الأولى، والمرة الأخيرة في غشت 2008 رغم علم السلطات آنذاك بأنه ذاهب لمدينة هيوستن للعلاج[2]، قبل أن ينجح، بعد جدال واسع، في دخول أمريكا، وينجح القدر القاسي هذه المرة في ضربته القاصمة، ستنتهي أسفار درويش هناك، تلك التي انطلقت من قرية البروة الهامشية في فلسطين نحو البلدان والعواصم العربية والعالمية الكبرى، القاهرة، موسكو (زمن الاتحاد السوفياتي)، بيروت،

1- انظر موسوعة ويكبيديا الحرة للتوسع في هذه المعلومات المرجعية عن شجرة اللوز وزهر اللوز.

2- انظر تفاصيل هذا المنع، وما يتعلق بحياة درويش في مصر، في مقال سنوات محمود درويش في مصر لأحمد الشهاوي، جريدة "القدس العربي"، عدد خاص بمناسبة أربعينية محمود درويش، عدد خاص بتاريخ 21/20 سبتمبر 2008.

فرنسا، تونس، أمريكا...؛ لكن رحلة زهر اللوز، نكاية في ضربة الموت الموجعة، تكاد تبدأ في كل مرة وتتجدد مع كل فعل قرائي.

لن يكون التشبيه، تبعا لذلك، ضرباً من البلاغة الشكلية التي تسعى إلى تقريب المجرد بالحسي؛ بل جعل الحسيّ، أيضاً، منفرزاً عن حمولة ثقافية ورمزية واسعة. ما نعرفه عن هذا المشبه الآن اتفاقه في خاصية اتساع الفضاء، لربما أيضاً اتساع الرؤيا وتنوعها، لكن هل التشبيه أسلوب يسعى، حقاً، إلى جعل طرفيه يتفقان؟ الحقيقة، ربما، غير هذه، فالتشبيه لا يسعى إلى اتحاد الطرفين، بل جعلهما متمايزين، فهو "يفيد الغيرية ولا يفيد العينية. بمعنى أن طرفي التشبيه، وإن تعددت صفاتهما المشتركة لا تتداخل معالمهما، ولا يتحد أي منهما أو يتفاعل مع الآخر بل يظل هذا غير ذاك، والمظهر العملي لهذا التمايز هو أداة التشبيه التي تأتي بمثابة الحاجز المنطقي الذي يفصل بين الطرفين المقارنين"[1]. هذه نتيجة يستقرئها جابر عصفور من التراث البلاغي العربي، وهي نتيجة تحتفي بالاختلاف بدل التنميط، إنه مظهر مهم لما نسميه البليغ الثقافي الذي يستضمر تسامياً، والتشبيه يلعب هذا الدور لمّا يحافظ على اختلافية الأشياء والأطراف (الغيرية)، ويتجنب تنميطها (العينية)، ومن هنا نفهم سر ذلك الحضور الكثيف للتشبيه في الديوان، وهو حضور لافت يتساوق مع الطباقية التي تؤدي إلى الصراع في السياسة وتؤدي في شعر درويش إلى الاحتفاء بالاختلاف. فالطباقية هي إحدى مصطلحات إدوارد سعيد الأثيرة واختارها محمود

1- جابر، عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت- الدار البيضاء، 1992. ص174.

درويش لرثائيته (منفى طباق) المهداة للمفكر الفلسطيني/ الأمريكي الأشهر.

إن الغيرية والاختلاف والطباقية كلها تحتفي بالأصوات الأخرى، وتنافح عن التمركز وتؤسس للتعدد وحق الآخر في الكلام والتعبير عن رؤياه الخاصة، تلافيا للحجر والمنع الناتجين عن الهيمنة. وفضلاً عن التشبيه الذي يؤدي هذا الدور بامتياز نجد في العناوين الداخلية ما يؤكد الاحتفاء القصدي بالاختلاف وهي على التتابع: (أنت-هو- أنا- هي- منفى)، وهذه ضمائر/عناوين ذات وظيفة إحالية على حضور الآخر، مهما اختلف جنسه، وسواء أكان حاضرا (حسا أو رمزاً) أم غائباً (اختياراً أو قسراً). إن التعدد هنا، هو ذلك الغائب، ولربما هو المشبه الذي جعله الشاعر مبهماً، ولنا أن نعيد جمع هذه العناوين الداخلية بالعنوان المركزي لنجد هذه النتيجة:

- أنت كزهر اللوز أو أبعد.
- هو كزهر اللوز أو أبعد
- أنا كزهر اللوز أو أبعد.
- هي كزهر اللوز أو أبعد.
- منفى كزهر اللوز أو أبعد.

ثمة مشترك بين جميع هذه التشكلات الإنسانية يقوم على الانتقال في الفضاء، وعلى حضور الحياة والتنوع، كما اشتماله على الإنساني، الذي قد يغيب كما هي حال المنفى. ليس المشبه واحداً، لكن ذلك لا يمنع تصاديه وتجاوره وتفاعله الذي يسعف في صياغة حال وجودية خاصة تتسامى على منطق الإقصاء والنسخ والواحدية المقيتة، فالشعر وسيط جمالي يحتضن هذا الاختلاف ويكرس هذا التعدد، الشعر

ببلاغته، حيوته، غنائيتـه، سرديتـه... وبقدرتـه عـلى جـرح المعنـى ومـدح هـذا الجرح، بما هو اعتصار الحياة لتفصح عن رؤياها المخصوصة، يقول درويـش في قصيدة (لوصف زهر اللوز):

(ولوصـــف زهـــر اللـــوز، لا موســـوعة الأزهـــار
تســـــــعفني، ولا القـــــاموس يســــــعفني...
ســـــيخطفني الكـــــلام إلى أحابيـــــل البلاغـــــة/
والبلاغـــة تجـــرح المعنـــى وتمـــدح جرحـــه)ص47.

لا يسعف المرجعيّ في وصف زهر اللوز وتقديمه إلى القارئ، رغم حضوره القوي الذي يستمر ولكن ضمن اشتراط جديد هو البلاغة عبر الشعر الذي هو قناة تعدل من شكل الرسالة، المنسوجة بغير قليل مـن الأحابيـل المرمّـزة التـي تقدم المعنى وضدّه، وتصعّد بالتلقي إلى الدلالة المضاعفة/الاختلافية. فأحابيـل البلاغة يجسدها التشبيه ببعده الثقافي في هذا السياق:

(فكيف يشع زهر اللوز في لغتي أنا؟
وأنا الصدى
وهو الشفيف كضحكة مائية نبتت
على الأغصان من خفر الندى....
وهو الخفيف كجملة بيضاء موسيقية...
وهو الضعيف كلمح خاطرة
تطل على أصابعنا.
وهو الكثيف كبيت شعر لا يدون
بالحروف)ص48

تهمين بنية التشبيه في جميع هذه الأسطر، وهي بنية تنطلق من المشبه الواحد إلى المشبه به المتعدد والمختلف حتى في لغته، فهو الضحكة المائية (لغة الجسد) والجملة البيضاء (اللغة المكتوبة) وهو بيت الشعر (اللغة المنزاحة). إن اختلاف أشكال الحضور يؤدي إلى اختلاف أوصافه، فزهر اللوز متسم، في الوقت نفسه، بالخفة والضعف والكثافة، ما يعني استناده إلى منطق التضاد (الخفة/الكثافة) و(الضعف/ القوة). وإذن، يكون بمقدورنا أن نلمس هذا التدفق الدلالي الذي ينطلق من الواحد الغامض، أي المركز إلى بنياته الصغرى التي تفصح عنها العناوين الداخلية وتبرز الاختلاف القائم، ثم الأشكال اللانهائية للنُّويات الصغرى الذي يُضمّنها المتن الشعري. فهذا المتعدد يستدعي انفلاته، زئبقيته، قدرته على الهرب من الأقفاص الحدّية، والسفر بعيداً إلى عوالمه الخاصة، وبالتالي فإن المرجعيّ والواقعيّ، واللغة العادية ليس بمقدورها جميعا، ملامسة جوهره؛ بله وصفه والإحاطة بمختلف عناصره، واستسعاف اللغة الواصفة لنقله. إن زيارة منطقة اللاوعي واستحضار العواطف المعلقة على أشجارها، وحتى الكلمات، لا تحقق للشاعر رغبته في تعرف اسمه:

(ما اسم هذا الشيء في شعرية اللاشيء

(...)

لا وطن ولا منفى هي الكلمات،

بل ولع البياض بوصف زهر اللوز/

لا ثلج ولا قطن/ فما هو في

تعاليه على الأشياء والأسماء).[ص48]

ثمة خطب كبير يجسده هذا الزهر المنداح في الآفاق والمسافر أبدا، المنفلت والجميل معاً، الرمزي والشفيف، الضعيف والعزيز الذي لا يستطيع الكل بلوغ سناه المتعالي على الأشياء والأسماء والآفاق. فالنجاح في وصف زهر اللوز يشبه إلى حد كبير كتابة تلك القصيدة الهاربة التي يحلم بها الشعراء، تلك التي لو نجح المؤلف في كتابة مقطع منها:

(لانحسر الضباب عن التلال، وقال شعب كامل:

هذا هو/

هذا كلام نشيدنا الوطنيّ !)[ص49].

إن زهر اللوز يتموقع في منطقة الما البين، تلك التي أقامت السريالية عليها مجدها الشعري حين اخترقت الوعي، واتخذت من منطقة بين اليقظة والحلم حافزاً إبداعياً وفضاء لصوغ عوالمها الشعريّة، وتلك التي أشارت إليها الدراسات الثقافية مع كللنر كما مر بنا في الفصل الأول، في مصطلحه (نقد ثقافة الوسائل). إن اتخاذ زهر اللوز لهذه المنطقة القصيّة والوعرة على طالبيه لا ينفي أن تحقيقه يعادل النشيد الوطني بما يحمله هذا التوصيف من مضاهاة الوطن ببعديه الروحيّ والماديّ. فالنشيد، في النهاية، هو الدستور الروحي للشعب الذي كتب شعراً منثوراً بالموسيقى. فالوطن والشعر هما معادلان لزهر اللوز، وكلاهما في منطقة ما البين العصية على الوصف وعلى الثبات وعلى التموقع النهائي، إنهما صورة لملحمة مطوّلة، عجيبة، تستثمر الواقعيّ والخياليّ وتمنحنا فرصة لمجاورة الممكن.

1-2- الوَاقعيّ والخَياليّ أو مجاورة الممكن

إن الشعر صوغ خيالي، يعيد، على نحو مختلف، تصوير الحسيّ الذي هو مادته، هذا تعريف دارجٌ ولا شك، لكنه عند الكثيرين يستند إلى مرجعية تفهم الخيال بوصفه ضرباً من المثالية الحافلة باللامنطقي واللافاعليّة وهذا كان تصور الغذامي في كتابه النقد الثقافي، كما أشرنا سلفاً، والحال أن الشعر هو أيضاً جزء من الفاعلية ومن التغيير، فها هو الشاعر الفرنسي الشهير إيف بونفوا يؤكد أن "الشعر لَيفيد تغيير الحياة أكثر من إعادة تجديد العلائق المجتمعية وتنميقها"[1]. وهذه الوظيفة لا تعني انغمار الشعر في لجة الالتزام على الطريقة الجدانوفية؛ بل إعادة تشكيل الواقع وفق رؤية جديدة للعالم، ووفق رؤيا الشاعر التي يدين بها، في استقلال نسبي عن المرجعيّ وإكراهاته.

إننا نحسب أن هذا ما يخلق الشعر العظيم، أو على الأقل المختلفَ، الذي يصنع لنفسه بنيات خطابه الخاصة التي تديم تلقيه المضاعف، المنتج للمعاني، ويولد منه الحياة الأبدية. وهذا رهان خطير ليس متيسراً للكل، فهو مخصوص بمن يمتلك القدرة على الجمع بين الواقع والخيال، بين المرجعيّ والتخييليّ، بين الحقيقة والبلاغة، وبين الوعي واللاوعي. ولا شك في أن محمود درويش متجذر حقيقي في هذا الصنف الذي لا يخلو من تنابذ. وديوانُه "كزهر اللوز أو أبعد" الذي ينتمي إلى مرحلة شعرية تتقعر فيها مرآة الشعر نحو الذات حيث غلبة السير-

1- إيف بونفوا في حوار مع روبير كوب، ضمن كتاب "مضايق شعرية" لبنعيسى بوحمالة، منشورات بيت الشعر في المغرب، ط1، الدار البيضاء 2013، ص41.

الذاتي، يكرس هذا الانتماء - أو اللا انتماء سيّان- فهو حتى قبل ولادته بقليل يعرف المجاز بمعنى تحقيق انتقال سريع ضمن رحلة الوجود من الحقيقي إلى المجازي الذي علق بذاكرته، وصار موجها لتفكيره، ضمن الرؤيا الجمالية التي لا تنفصل عن واقعها، يقول في قصيدة (كوشم اليد في معلقة الشاعر الجاهلي):

(.... ولا
أتذكر إلا المجاز، فما كدتُ
أولدُ حتى انتبهت إلى شبه واضح بين
عُرف الحصان وضفائر أمي)[ص154].

إن المجاز آلية إدراك متأصلة تساعد على فهم المحيط والانتماء إليه، بما يحمله هذا الانتماء من حب مشوب بكثير من الألم ومن مكابدة الحزن حين يضيق بصاحبه الذي يصير غريباً، فالمجاز هنا تعويض نفسي عن المفتقد في الواقع، هو احتفاء بالرمقة الأولى الطويلة، التي تتأمل فتدرك الشبه الجميل القائم احتفاء بالأصل المحفور في الذاكرة، بالماضي البعيد الذي يعادل المستحيل، لذلك يتحرك في هذه القصيدة صوت الآخر،أي الواقعيّ الذي يربط بين الزمن والحفز على هذه النوستالجيا اللذيذة عبر وسيط المجاز:

(- دع الاستعارة، وامش الهوينى
على زغب الأرض- قال، فإن الغروب
يعيد الغريب إلى بئره، مثل أغنية
لا تغنى، وإن الغروب يهيّج فينا
حنينا إلى شغف غامض)[ص155]

يَعرف هذا الصوت، الذي هو شكل آخر للأنا، أن الغروب موئل التأويل فكل شيء قابل ليصير شعريا في هذا الوقت لذلك يعتمد خطاطة منطقية لتفسير هذا العود إلى المجاز، خطاطة قائمة على علاقة سببية تنطلق من مقدمة الربط بين الزمن و حدوث التأويل، وبين هذين العاملين والشعور بالغربة، ثم الحنين إلى الإدراك الأول، إدراك الماضي (البئر)، بما هو المنبع الأول رغم ضيقه المادي. هذا الصوت المختلف هو الواقعي، الذي لا يَطرب للمجاز، ولا يفهمه، ولا ينظر إليه كشكل من أشكال فهم الوجود أو تفسير إشراطاته المدمرة، فالمعرفة التي يقدمها هشة كهشاشة الفراشة في الضوء:

(- دع الاستعارة، وامش معي. هل

ترى أثرا للفراشة في الضوء؟)ص160.

(قلنا: سلام على الإنس والجن.

من حولنا

قال: لا أفهم الاستعارة)ص166.

إن الواقعي براغماتي يرى الحقيقة في الفهم المنطقي للأشياء، وبتفسيرها وفق ما يعتمل من صراع في الواقع، لذلك لا تجده يرتاح لظلال المعاني، وتمدداتها المربكة، إنه يسعى إلى السكونية الآمنة التي تحسم الأشياء، لا يبحث عن القلق المدمر والكيان المنكسر في كل لحظة إدراك قاسية، ولا يحفل بالتعب والخسارة التي يراها من صميم مستتبعات البلاغة والمجاز:

(قلت: البلاغة ليست ضرورية للخسارة.

قال: بلى، فالبلاغة تقنع أرملة

بالزواج من السائح الأجنبي، وتحمي

ورود الحديقة من عبث الريح)ص173.

في مقابل هـذا الموقـف المتمركـز حـول الرؤيـة الواقعيـة الـذي يجسـده الصوت الآخر، معادل الأنا الشعرية على كـل حـال، فـإن الشـاعر الـذي يظهـر صوته واضحا عبر ضمير المتكلم يجمع بين الخيال والواقع تلك الفرس الحـرون التي يركبها الشعراء، ما سماه الناقد الفرنسي رولان بـارت كتابـةً، الشـعر أكـبر من مجرد أداة لإعادة إنتاج الواقع، وأسمى من أن يُحدَّ بمرجعية واحدة، لكنـه مع ذلك يستطيع خلق واقعه الرمزي المثيل في كثير من جوانبه للواقع العيني:

(ألم نفترق. قلتُ. قال بلى.

لك منيّ رجوع الخيال إلى الواقعيّ

ولي منك تفاحة الجاذبية)ص153.

هذه مقايضة شعرية بين ذات تنفصل إلى نقيضين يجرّ كـل منهـا، الآخـر إلى زاوية تمكن من الفهم الأعمق للعالم وللأشياء، منطقـة آمنـة لـن تكـون، في نهاية المطاف، إلا منطقة وسطى بين الخيال والواقع، هذه حركية محمومة بين قطبين حاسـمين يقطعـان، إن حـدث خلـل في التوفيـق بيـنهما، حيـاة الشـعر وامتداده القرائي، وهذا التجاذب والتنابذ صحي بالنسبة للقصيدة وللرؤيا التي تتقعر داخـل بنيتهـا، وهـذا يعضـد مـا قلنـاه عـن البنيـة الاختلافيـة لنصـوص درويش، وهي بنية، عكس تصور الذات الواقعية، لا تلغـي الاحتفـاء بالخيـالي؛ بل تمارس أيضاً حقها في نقد الرهان على الواقعي، وهذا السجال الذي ابتدأ في القصيدة السابقة سيجد صداه ضمن حوارية أخـرى بـين الأنـا الشـعرية وبـين صداها الشبيه/المختلف، في قصيدة (ضباب كثيف على الجسر):

(قلت له: لا تراهن على الواقعيّ

فلن تجد الشيء كصورته في

انتظارك...)ص131.

(والسماء القديمة

صافية اللون والذهن، إن لم

يخنّي الخيال، تظل على حالها

مثل صورتها في مخيلتي...)ص133.

وإذن، على الطرف المقابل للافاعلية الواقعيّ في الحفاظ على الصورة المطابقة للمشتهى، فإن الخيال قادر على جعل الأشياء تسكن في صورة تلائم هوى النفس التي تتحكم، عبر الخياليّ، في مصيرها، وهنا تكمن قوة الخياليّ، وفاعليته ومكنته في جعل صورة السماء القديمة كما رسمتها المخيلة، وكما خطّت تفاصيلها، شريطة ألّا يخون الخيال. هذه السماء الرمادية اللون التي تعد بأرض الحكاية، الموئل الأول، الذي أدركت فيها الذات الشعرية المجاز لأول مرة. الأرض نفسها هنا لا تقوم على تضاد مع السماء، بقدر ما هما تعبير عن ماهية معلقة، لا تقبل الحد المنطقي النهائي، لا سمن ولا عسل هي الأرض، تماما كما السماء التي تسربلت بلون وسيط بين الأسود والأبيض. إن هذا مظهر آخر يكرس الما- بينية الهادرة التي تعادل القلق الوجودي الأكبر الذي على طرفيه الحزن المتربص والأمل المشتهى، تلك حال الشاعر وتلك صفة شعره لمّا تصير الأرض التي دوّن عليها قصته/ ماهيته بعيدةً عن متناول اليد والقلب. إنه الفقدان العظيم الذي يصنع الغنائيات الأليمة المحتفية بالألم المنغرس في الروح، وبالدم الذي يشع في زهر اللوز الذي يا ما تجاوبَ سناهُ مع الأحداث الجليلة. أفلا يكون الموت نفسه أقوى هذه الأحداث؟ وماذا لو كانت ضربته القاصمة قد

اختطفت اسماً كبيراً وفارقاً كإدوارد سعيد؟ أفلا يكون فعلاً حدثاً يلهب هذه الغنائية لتجتمع النوطات في توزيع استثنائي للمعزوفة الاخيرة؟

1-3- إدوارد سعيد الواقعيُّ المجاور للخيال

إن قصيدة "منفى طباق" هي معزوفة محمود درويش الدراميةُ التي رثى بها إدوارد سعيد المفكر الفلسطيني/الأمريكي، هي تحية وداع باذخة لصديقه الكبير، الذي هو زهر اللوز الصّنو، والأكاديمي الألمعيّ، وصاحب التاريخ المشترك مع درويش، التاريخ الجمالي والفكري والنضالي. اختلفت الوسيلة بين الشعر المتدفق وبين الدراسات الأكاديمية الرصينة، لكن الخيالي والمجازي والجمالي ظل حاضراً في الخطابين معاً. ليس إدوارد سعيد مفكراً فقط، وناقدا ثقافيا مقارنا، مشرحا لحبائل الاستشراق وفاضحاً لسلطة المركز والسلطة، لكنه أيضاً فنان مولع بالموسيقى التي تشربها منذ صغره، هو عازف البيانو الذي قاد الأوركسترا حتى مراحل متقدمة من حياته؛ بل قدم محاضرات حول الفن الموسيقي. فلا غرو، إذن، أن يختار درويش مصطلح (طباق) الأثير عند إدوارد سعيد عنوانا لهذه الرثائية. فالطباقية Contrapuntal مصطلح استسعفه في نظريته النقدية التي تفكك ثقافة المركز، وتستعيد الأصوات المغيبة، حينما كتب التاريخ وفق اشتهاء المنتصر والمهيمن. ولقد جاء سعيد بهذا الاصطلاح من اهتمامه الموسيقي، حيث تعني في الموسيقي "إمكانية الجمع بين نوتتين مختلفتين ومتصارعتين في نفس الوقت"[1]. إنه شكل من الما-البينية

1- زهير، الخويلدي: معان فلسفية، نقلا عن: الطباقية أسلوب للتواجد والمقاومة في فكر إدوارد سعيد، لسامية بن عكوش، ضمن كتاب: إدوارد سعيد، الهجنة، السرد، الفضاء الامبراطوري، مجموعة من المؤلفين، ابن النديم للنشر والتوزيع،ط1، وهران- الجزائر 2013، ص154.

التي وقفنا عندها في المقاطع الشعرية السالفة، وتحضر هنا مجسدة في صيغة ديمقراطية هي المنظور الطباقي، بوصفه درساً جمالياً تلقنه إيانا الموسيقى، حين تدعونا إلى التجاور، دون لوثة التمركز الأعمى والناسخ. إن "منفى طباق" هي استعادة جمالية لسيرة إدوارد سعيد المسافر الحر بين الثقافات، والمجسد الأبهى لفكرة الطباقية، سواء في اسمه (إدوارد الجانب الممثل للغربي، وسعيد الشق الممثل للعربي فيه)، وهما اسمان يجتمعان ويفترقان كما قال درويش، دون أن يحدث بينها ذلك الصراع المدمر القاسي كما لا يحدث بين لغتيه:

(يقول أنا من هناك. أنا من هنا
ولست هناك ولست هنا
لي اسمان يلتقيان ويفترقان
ولي لغتان، نسيت بأيهما
كنت أحلم،
لي لغة إنجليزية للكتابة
طيعة المفردات،
ولي لغة من حوار السماء مع
القدس، فضية النبر، لكنها
لا تطيع مخيلتي)(طباق/ ص183-182)

هـذا تجـاور عجيـب للاخـتلاف في ذات واحـدة، في ذات إدوارد . هـذا البهـي الـذي يعـزف ألحـان موتسـارت وينتقـي البـدلات الأنيقـة بـذوق بـالغ ويمـارس رياضـته ويتفاعـل مـع الأحـداث، المـؤطر بالتزامـه في تفكيـك آليـات الاسـتشراق المتجسـد في المركـزيتين

الأوربيــة والأمريكيــة. هــذه طقــوس إدوارد المقــيم بــين الثقافــات كــما يصرح دائمــا، والباحــث الموضــوعي الــذي لم يجعلــه ولاؤه الشــديد للقضــية الفلســطينية كارهــا لليهــود أو أي جــنس آخــر، إذ لم تكــن النزعــة العرقيــة لديــه دافعــاً ليبــتسر الأحكــام ضــد أحــد، ويعيــدنا هــذا التشــظي بــين لغتــين واســمين إلى قصــيدة الشــاعر الكــاريبي ديريــك والكــوت (صرخــة بعيــدة عــن إفريقيــا) التــي تظهــر الألم النــاجم عــن تــأثير جــذوره الإفريقيــة وولائــه للغــة الانجليزيــة والثقافــة الملازمــة لهــا، فالهويــة مفتوحــة للتعــدد؛ لكنهــا لا تخلو من ألم وحيرة:

(إلى أين ألتفت مقسما حتى الوريد؟
أنا الذي لعنت...
الضابط السكير للحكم البريطاني،
كيف أختار بين إفريقيا هذه...
واللغة الانجليزية التي أحبها؟
أخون كليهما، أم أعيد إليهما ما منحاني؟
كيف أواجه هذا الذبح وأكون بارداً)[1].

لإدوارد ســعيد المفكــر الــواقعي والــدنيوي زاويــة قصــية يلتقطهــا الشــاعر ، خاصــة لــو كــان هــذا الشــاعر بحساســية محمــود درويــش ، وبعمــق صــداقته، لــذك نلفــى في هــذه الحواريــة / الرثائيــة تجــذيراً لصــفة غائبــة عــن تمثــل المتتبــع لحيــاة إدوارد هــي احتفــاؤه بالخيــال، بالشــعر يقينــا، لــو أردنــا جعــل المعادلــة صــحيحة وســليمة،

1-أمارتيا، صن: الهوية والعنف، ترجمة: سحر توفيق، سلسة "عالم المعرفة"، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب- الكويت،ع352، 2008،ص50.

حيث يتقاسم الذاتَ رصانة المفكر وواقعيته، وحلم الشاعر وإرادته الاستثنائية فإدوارد سعيد هو:

(الواقعيّ الخياليّ وابن الإرادة:

في وسعنا

أن نغير

حتمية الهاوية)/(طباق/ص189).

هذا إدوارد سعيد، الذي يتأسف لكون لغته الانجليزية تتيح له، فقط، أن يكتب برصانة المفكر، في أن يكون واقعياً، لوغوسيا، إن شئنا، بينما لغته السماوية، لغة الخيال المجنح، التي تطير به صوب الثخوم القصية لا تطاوعه، ثمة أمنية مخبأة في قلب هذا الموسيقيّ :

(لو كنت أكتب شعراً لقلت:

أنا اثنان في واحد

كجناحي سنونوة،

إن تأخر فصل الربيع

اكتفيت بحمل البشارة)(طباق /ص184).

كتابة الشعر، سبيل التحليق فوق الهاوية، ربما هو المفتقد الذي لم يستطع إدوارد سعيد أن يحققه لكن الشعر ليس كتابة فقط، الشعر حياة، وسلوك، وموقف، ورؤيا خاصة للكون. ولم يعدم سعيد هذه الرؤيا، ولم تنل منه صلابة المفكر وخطاطاته الفكرية التي تجنح نحو التقنية في انتحاء طريق الكشف، ففي بداية هذه المعزوفة يسترجع محمود درويش لقاء قديما للصديقين في إحدى عمارات نيويورك العملاقة وكان ما قاله في ذلك اللقاء :

(إذا كان ماضيك تجربة

فاجعل الغذ معنى ورؤيا !

لنذهب،

إلى غدنا واثقين،

بصدق الخيال ومعجزة العشب)(منفى طباق/ ص180)

إن الخيال الصادق هو الذي يصنع الرؤيا التي تأتي، هنا، بمعنيين: أولهما التوجه الذي يعبر عنه الشاعر الحداثي في تجربته، والتي يمكن أن نقرأ في ضوئها تجربته الإبداعية برمتها، ونستطيع تأويلها وتفكيكها، فتكون تلك الرؤيا علامة دالة على ذلك الشاعر أو على الجيل الذي ينتمي إليه. وثانيهما هو الرؤيا بالمعنى الديني، والتي تُرى في المنام وتخص الأنبياء والأصفياء من العباد، والمتحققة، لا محالة، في الواقع. ولا فرق في النهاية بين الدلالتين، إذا كان الشاعر الحقيقي يجمع بينهما، حينما يحمل تصوراً حالماً وبهياً عن الوجود، ويسعى إلى إشاعته في الكون ضداً على كل منغصاته. ليس في وسع الشاعر، وفي كل من يمتلك الخيال، إلاّ أن يكون واثقا في خطاه، راسخاً في إيمانه بجدوى ما يصنع. إن إدوارد سعيد يعلم هذه الحقيقة كما يعلمها درويش، فلقد كان المجاز وسيلتهما لاحتضان الأرض التي ظلّا يحلمان بها، ويكتبان عنها، ويواجهان قساوة التحرش والإبعاد والمنع، وكل أشكال الظلم الأكبر والتلوث الشامل الذي يسود الفضاء، لذلك:

(كان المجاز ينام على ضفة النهر،

لولا التلوث،

لاحتضن الضفة الثانية)(منفى طباق/ص186)

إن وظيفة الشاعر والشاعر/المفكر، هي تجنيب الفضاء كل هذا التلوث الناجم عن فوضى يبثها الصوت الواحد، الذي ينشر في العالم تصوراً أوتوقراطياً، إمعاناً في ترسيخ التمركز القاتل. وقد كان إدوارد متسلحاً برهافة الشعراء والفنانين، حين اختار مفهوم الطباقية لينقد هذا العالم من نشازه. نعم يمكن أن نسمع أصواتا كثيرة دون أن يحدث النشازُ الذي يحدثه الصوت الواحد، فالفن الجميل يعلمنا ذلك، ويحثنا عليه، وللجماليّ امتداد أكيد في الواقع يسعف في فهم هذا الواقع وتفسيره أيضاً كما سبق أن أشرنا، وهي دلالة نجدها حاضرة بقوة، من خلال تكرارها في أكثر من مقطع ضمن هذه الرثائية:

- (وغن فإن الجماليّ حرية)
- (واكتب ليس الجماليّ إلا بلوغ الملائم)
- (فليس الجماليّ إلا حضور الحقيقيّ في الشكل).

ليس الجمالي ترفاً، إذن، ولم يكن أبداً كذلك، مادام سبيلاً للحرية وتحليقا في الآفاق الرحبة حيث الأعالي التي تسخر من الأقفاص وحيث الحقيقة المفتقدة والمغيبة. وحيث الأصوات التي تتوق إلى اللسان. هذا ما يعلمنا إياه إدوارد سعيد الموسيقي قبل المفكر، نتعلم منه صيغة الذات المتعددة والواحدة في الوقت نفسه، نفيد منه بهاء السفر الحر بين الثقافات حيث المقاعد كافية للجميع. ذلك السفر الذي تتحقق فيه إمكانية أن يتجاور الخيال الصادق، والجماليّ الأنيق مع الواقعية والنقد والفكر، هذه صيغة المثقف النقدي الذي يدعو إليه، تلك التي تؤسس للاختلاف الصحي وما- البينية المنشودة.

وإذن، فالتشـــبيه في العتبــات والمـــتن الشـــعري، والتصـــادي بـــين الـــواقعي والخيـــالي، والتجـــاور بـــين الـــوعي اللوغـــوسي والجـــماليّ الممتـــد في الواقـــع، هـــي مظـــاهر ثقافيـــة ينســـحق الصـــوت الواحـــد والـــرأي الناســـخ أمامهـــا، وتغـــذو إمكانيـــة العـــيش في ظـــل تقبـــل الآخـــر والحـــوار معـــه جـــزءاً مـــن فلســـفة العـــيش، وطريقـــة في إدارة الحيـــاة وفـــق أقـــانيم الطباقيـــة والغيرية والاختلافية وما- البينية.

2.المبحث الثاني: الأنا المتعددة أو الهوية المفتوحة

إن أخطر أنواع التقليد هو تقليد الذات، كما صرح درويش مجيبا محاوره سامر أبوهواش، في الحوار الذي أشرنا إليه سابقا. فحتماً يعني التقليد انحسار التجربة الشعرية عبر استعادة نموذج ذاتي "ناجح"، لقي تجاوبا نقديا وجماهيريا. هذه الاستعادة تؤدي، لزاماً، إلى إعلان موت الشاعر ونهاية شعره. فالشعر، كما نعلم، يوجد في فكاكه من الحد والأقفاص أو، بتعبير سارتر، "هو خذروف عجيب لا وجود له إلا في الحركة"[1]. إن تفسير هذا الانحسار يعود إلى تسرب الوعي المتمركز إلى روح الشاعر، واستسلامها للوثوقية، ورضاها الخادع عمّا تكتب.

إن الوعي القلق بخطورة نمذجة الأنا هو ما ينقذ الشعر، يقيناً، من موته ويمكنّه من نبتة الخلود التي أخطأها غلجامش في رحلته الملحميّة، عبر اجتراح مسارب لا محدودة من أشكال التلقي المنتج. ولا يتأتى للشعر ذلك إلاّ حين يصفي الحساب من النزعة المحلية الضيقة، وينفتح، بمحبة وعمق، على الإنساني حيث الذات جزء من كينونة شاملة دون أن تفقد هويتها الخاصة وعلاماتها المائزة. لقد كانت قصيدة "بطاقة هوية" حافلة بسمات محلية وقومية، ولقيت تجاوباً هادراً، لأن الابستيمي آنذاك كان محفوفاً بالتحولات السياسية الكبرى: الناصرية بنزعتها القومية العربية كانت قد انتشرت في العالم العربي، وأثرت فيه بقوة فضلاً محاولات الكيان الإسرائيلي ضربَ الهوية العربية

1- عبدالرحمان، عبدالسلام محمود: وعي الشعر، قراءة تأصيلية في اللغة والمصطلح النقدي، مجلة "عالم الفكر"، ع 1، م 34، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يوليو- سبتمبر 2005، ص88.

للأماكن المقدسة. هذا التجاوب كان متوقعا على مستوى الحدس، لكنه كان قد فاجأ درويش نفسه الذي شعر، بعد إنهاء أول إلقاء لها أمام الجماهير، بمسّ كهربائي عارم يجتاحه ويجتاح الجماهير، لكن هذا المسّ لم يكن ليقضي عليه، ويديم في الأنا الرضا المغشوش بسحر التلقي. لذلك كانت تجاربه بعدها قد تطورت، صورة الذات أيضاً تكسرت في أكثر من مرآة، ومياه كثيرة جرت تحت الجسر، كما يقول المثل السائر، إلى أن تستقر الذات على هويتها المرآوية المفتوحة للتعدد. تلك التي يصل فيها التواؤم إلى أن تحمل، بين جوانحها، النقيض أيضاً، تماما كما نوتات الطباقية في موسيقى إدوارد سعيد.

1-2 الأنا بين سطوة الموت و فسحة الحياة

يضّمن محمود درويش شعره هذا الوعي بمرآوية الذات، بكثير من الحذق المبهر، ولقد أشرنا سابقا إلى أن اختيار العتبات لم يكن، في حقيقته، إلا تجسيداً للما- بينية التي يؤمن بها، فالمختلفات الإنسانية (أنت- هو- أنا- هي) استدمجت طوعياً لتقترن جميعاً بصفات زهر اللوز، بما هو علامة على التحول، والسفر عبر الثقافات، حاملاً الجماليّ بين وريقاته وفي عروقه، وفي لونه. هذه الذات غير أنانية وتفكر في غيرها، وتستحضر المفارقة الآثمةبين الوجود في حال الأمان ووجود ذات أخرى تشترك معها في الإنسانية، لكنها تفقد حقها المشروع في أن تنعم بأبسط متطلبات الوجود، العيش والعيش فقط. تتخذ الذات ضمير المخاطب لتحرك الضمير الذي غشيته الحياة الرغيدة، والأنا المتركزة حول ذاتها. ففي قصيدة (فكر بغيرك) هناك تضاد دلالي بين حالين:

حال الآمن الذي يتمكن من إعداد فطوره ويسدد فاتورة الماء وينام بعد أن يحصي الكواكب، ويوظف الاستعارات في كلامه، ويخوض حروبا على الآخرين؛ وحال المأزوم الذي لا يجد ما يأكله والذي يرضع الغمام بسبب العطش القاتل، والذي يطلب السلام. هذا التضاد قائم على بنية إيقاعية واحدة على تفعيلة المتقارب، وتكرار صيغ (وأنت- فكر بغيرك- لا تنس)، فضلاً عن التوازي في الصيغة التركيبية (حرف+ فعل+ فاعل+ مفعول به مع المضاف إليه أو الجار والمجرور)، فهذه بنية واحدة تكرارية تنبئ عن الجانب الخطابي في القصيدة، وهو جانب له وظيفته الثقافية حين يعبر عن المفارقة الناتجة عن تقابل مظاهر متنوعة لحالتين إنسانيتين يأتي الشاعر لا لينبه على وجودها، فقط، ولكن ليدعو إلى تغيير واقعها، ومنه نفهم اطراد صيغة النهي في القصيدة (لا تنس) التي هي صيغة لإعادة الذات صوب العقل والقلب، وحيث الإنسان، هذا المغيب في سلوكنا وحياتنا، ولكم هي دالة تلك القفلة التي أنهى بها القصيدة:

وأنت تفكر بالآخرين البعيدين، فكر بنفسك

[قل: ليتني شمعة في الظلام]

هذه هي الذات التي تحتوي الآخر، لا تنساه، ولكن لا تنسى نفسها أيضاً، تفكر في الكل بالموازاة مع التفكير في نفسها، تصر على أن تكون فاعلةً وتنير الباقين، لا ترتكن إلى السلبية، وتؤمن بالتغيير، ذات تتأمل في الوردة والنجوم لتلون القلب معها بألوان مختلفة حسب الأحاسيس، بين الخضرة(مع الطبيعة) والحمرة (مع الأنثى) والبياض (مع البراءة الطفولية) والصفرة (بعد خيبة الأمل). وهي تلوينات ناجمة عن سلوكنا تجاه الحياة المشاغبة والناقصة أبداً.

إن نصوص محمود درويش مشدودة إلى المفارقات الأليمة والساخرة التي تضج بها الحياة، لكأنها مشاهد درامية منثورة أمام جمهور يستتبعها تطهيراً قاسياً، ففي نص (برتقالية) تطفو على المشهد صورتان مؤتلفتان/ متعارضتان، صورة الشمس وقت الغروب وصورة البرتقالة، حيث يتعمد الشاعر استغلال التناسب في اللون، وفي الاشتقاق اللغوي للتحول من اسم الجنس إلى الصفة؛ لكنه يضفي كثيرا من صورأخرى حافلة بالتناقضات تكون فيها الشمس لوحة جميلة تدخل في دورة الأبدية بعد أن تسكب ساحلها في فم البحر. أما البرتقالة فتتأمل مصيرها الغامض وترتدي جبة المجهول، حيث الخوف وحيث الجوع. إن المصير مختلف والقدر يقسم الأفراح والأتراح بقسوة أحيانا، ولنتأمل هذه القسوة في هذا المشهد الكافكاوي من نص (أحن إلى الخريف وظل المعاني):

(في مثل هذا الخريف تقاطع موكب عرس
لنا مع إحدى الجنازات، فاحتفل الحي
بالميت والميت بالحي)/ص55

هما طقسان متضادان في الظاهر، ومؤتلفان في عين الشاعر، يمجدان الموت والحياة معاً، ويحتفلان بهما، فأي شعور يمكن أن يأخذ بالإنسان العادي لو كتب له، حقيقةً، أن ينوجد في مشهد مثيل؟. إن الموقف المفترض سيكون إطراقة سريعة للرأس، وقد يطلب أحدهم توقف الفرح احتراماً لقدسية الموت وتهيباً من جلال المصاب، لكن للشاعر سلوكاً مختلفاً؛ لأنه حين يسمع عرساً على بعد مترين من بيته، يقول:

(فلننه طقس جنازتنا كي نشارك

جيراننا في الغناء

الحياة بديهية... وحقيقية كالهباء)(نص هنالك عرس/ص40)

إن الفرح في هذا العالم كبتته الحروب والصراعات، لذلك لم يعد الموت طقساً مهيباً، لم يعد مخيفا، ولم يعد يحتاج لحداد، فهو مقيم دائم وأيام الحداد طويلة؛ لكن الفرح نادر وفسحة الحياة صارت أضيق، فالفرح شاذ، ومروقه السريع ولو صادف جنازة، يكفي لإيقاف طقوس الموت، وإشاعة الحياة. إن محمود درويش متهوس بالموت ليس في هذا الديوان فحسب؛ بل في كثير من دواوينه، ولعل ذلك يعود إلى "الهزيمة في الأرض العربية التي أعتمت قلبه، فضلا عن تعرضه للموت أكثر من مرة كما يصرح بذلك الدكتور جابر عصفور"[1].

إن الموت في كل نصوص الديوان حاضر بقوته وجبروته المدمرة، محدق بالذات ومتربص بها، أخطأها أكثر من مرة وكاد أن يصيب مسعاه. ففي نص (لا أعرف الشخص الغريب) تسجيل لهذه الحالة التي يشيع فيها الشاعر جنازته، يتابع موته في طقس مهيب، فالشخص الغريب إمكان لموت وشيك وقريب ومؤجل لحكمة إلهية، فلا مساحة شاسعة بين الحياة وبين الموت:

(فالأحياء هم أبناء عم الموت، والموتى نيام

هادئون وهادئون وهادئون)ص/68.

فما الذي يثير رعب الشاعر من الموت؟

1- محمود، قرني: محمود درويش تحت سماء القاهرة، جريدة "القدس العربي" (ملحق خاص عن محمود درويش)، مرجع مذكور.

أقسى ما في الموت هو توقع النسيان، هو الانمحاء من الـذاكرة، استشـعار الغياب الأبدي عن قلوب الناس، فهناك إشارة دالة على ذلك في قصيدة (هو لا غيره) :

(قال : أسطورتي لن تعيش طويلاً
ولا صورتي في مخيلة الناس
فلتَمْتحنِّي الحقيقة)ص31

يتحدث القرين الغائب، هنا، وهو معادل للأنا الشعرية المتعددة، لـيعلن عن هذا الخوف الأكبر، والامتحان القاسي للمبدعين، ثمة تضحية عظيمـة يقـوم بها الشاعر تساوي ما يقـوم بـه الكاتوبليبـاس ذلـك الكـائن الأسـطوري الـذي تحدث عن بورخيس، والذي يأكل نفسه بادئـا بقدميـه. فالشـاعر يقطـع مـن جسده ومن روحه لينفخ الحياة في جسد القصيدة التي لا يريد لها أن تنتهـي؛ بل أن تهتك سلطة الزمان وتضمن الخلود النهائي، ولا يتحقق ذلـك إلا بجعلهـا ضاجة بالحياة، حيث الحرية وحيث الجماليّ، وحيث التوحد مـع كـل مـا هـو جميل، كما قال الشاعر الألماني العظيم فريـديريتش هولـدرلين، "فالتوحـد مـع كل ما ينبض بالحياة في تسامح قدسي لكي تعود إلى الطبيعـة ككـل، ذلـك هـو خلاصة الأفكار والمباهج، وذلك هـو السـمت المقـدس، وكنـه الأبديـة"[1]. وهـذا تصور نجد مقابله العميق عند محمود درويش حين يقول في (منفى طباق):

(وغنِّ فإن الجماليَّ حرية/
أقول : الحياة التي لا تعرف إلاّ

1- جاك، شورون: الموت في الفكر الغربي، ترجمة: كامل يوسف حسين، سلسة "عـالم المعرفـة "، المجلـس الأعـلى للثقافـة والفنـون والآداب، الكويـت، ع76، ابريـل 1986.ص169.

بضد هو الموت... ليست حياة)ص [195]

إن الإنسان يتوقع الموت ويعرف أنه قدر نازل لا محالة، كل ما هنالك أنه يجهل ساعته. وهذا الجهل، وهو إحدى صفات الغيب، هو ما يجعل الإنسان يختار قدره، إما العيش في نمطية قاتلة في انتظار الموت عبر انتحاء السمت العام الراسخ، دون مغامرة تصنع التاريخ الخاص، فيبقى الإنسان في ظل هذا الاشتراط منسياً وهامشياً، وإما إحداث خلل في القصيدة، في الحياة يقينا، لخلخلة هذا الإيقاع الرتيب المحدد سلفاً، فالشاعر يسلك الطريق الثاني لأنه يدرك أن طريق جهنم وحدها محفوفة بالنيات الحسنة كما يقول المثل الفرنسي، ولأن في القصيدة شرفات للدوام. بينما درويش لا شك محفوز بوصية جده المتنبي الذي قال يوماً:

أنام ملء جفوني عن شواردها

ويسهر الخلق جرّاها ويختصمُ.

إن الشوارد وحدها تنافح سطوة الموت، وتعلن ثورتها المجيدة عليه، وتستمر في إنتاج الغواية الممتدة، والقراءات المنتجة، بما هي تمظهرات للحياة، حياة النصوص وحياة النفوس.

2-2 الأنا بين الهوية والمنفى

إن الوقوف عند مفهوم الهوية في علاقته بالمنفى في نصوص درويش لا يخرج عن ثنائية الموت والحياة، التي وقفنا عندها في المحور السابق، فهما تجلٍّ واحد في النهاية، إذ المنفى شكل من أشكال الموت على أية حال، واجتثاث

إنسان قسراً من أرضه نظيرُ جعل سمكة أطلسية تسبح في مياه البحر الميت، حيث ملوحة المياه ومرارة العيش، وإن اختيار زهر اللوز تشبيها لهذه الحال، لهو تجسيد ثقافي لحال التنقل القسري، الذي اضطر إليه درويش وإدوارد سعيد والفلسطينيون ، وكل منفيّ ومهجّر في هذا العالم. لذلك فإننا نفهم كيف يحضر سؤال الهوية في شعر درويش، فهي هم دائم ومقيم، لكن القارئ المتتبع لتجربة درويش يلمس التحول الذي وسم النظر إلى هذا المفهوم، وإلى خصائصه، وعلاماته. ولقد ضمنت قصيدة (بطاقة هوية) كما نعلم جميعاً، المظاهر الجسدية والثقافية للهوية القومية، مجسدة في العروبة ولون الشعر الفحميولون العين البني والعقال وغيرها.. ولقد كانت الهوية ضيقة تليق بشاب يصعد آنذاك إلى الخشبة بسروال قصير، ومتأثر بالناصرية التي نشرت فكر القومية في العالم العربي، وتليق بروح العصر الذي يحفل بكل تلك الخصائص التي تُميّز عرقاً تراه دلالة على الوحدة المتجذرة في التاريخ، لكن الإحساس بضيق وواحدية الانتماء هو شكل من أشكال القتل لأنه يتأسس على الاندفاع الذي لا يقرأ الإمكانات الأخرى، وهو ضرب من العمى الثقافي الخطير الذي نبه إليه أمارتيا صن، بالقول إن "الهوية يمكن أن تقتل أيضاً، وبلا رحمة ففي حالات كثيرة يمكن لشعور قوي - ومطلق-بانتماء يقتصر على جماعة واحدة، أن يحمل معه إدراكاً لمسافة البعد والاختلاف عن الجماعات

الأخرى "[1]، وقصائد محمود درويش المتأخرة تُضمِّن وعياً جديداً بهذا المفهوم، يحمل آثار السنين، وثقل التجارب، ماهي الهوية إذن؟

(والهوية؟ قلت.

فقال دفاع عن الذات

إن الهوية بنت الولادة، لكنها

في النهاية إبداع صاحبها، لا

وراثة ماضٍ. أنا المتعدد. في

داخلي خارجي المتجدد...)(طباق/ ص183)

هذا جواب إدوارد سعيد في حواريته مع الشاعر، وهما يتمثلان المفهوم نفسه للهوية، التي تنفصل عن محددات الماضي وتند عن العلامات المسبقة على وجود الفرد ذاته. الهوية اختيار وقرار شخصي، هي مفتوحة للتعدد ومتجددة في الوقت نفسه، على أن التعدد نفسه الذي هو شكل من أشكال الحياة التي لا ترتهن إلى سلطة الماضي وتبقى حبيسة رؤيته، ونمطيته، لذلك تبقى الهوية مشروعاً مفتوحاً على الحاضر والمستقبل، وهو انفتاح دائم يقوم على عدم تعريف النفس كليّة تماماً حتى لا تضيع:

(يحب بلادا ويرحل عنها:

أنا ما أكون وما سأكون

سأصنع نفسي بنفسي وأختار منفاي

1- أمارتيا، صن: الهوية والعنف. مرجع مذكور. ص18.

منفاي خلفية المشهد الملحميّ)(طباق/ص187).

فالمنفى ليس اختياراً حراً هو تهجير قسري وظالم، ومؤلم للذات، الاختيار يبقى في المكان الذي ترحل إليه الذات، حيث تؤسس لهويتها الإنسانية، ولرب ضارة نافعة كما يقال، فدرويش وإدوارد سعيد صنعاً مجدهما الشخصي بوساطة من الألم الذي سببه المنفى الذي صار شكلا ثانيا للحياة حينما جعلهما أيقونتين إنسانيتين، تتساميان على المحلية الضيقة، فحينما نكون إنسانيين تتسع الرؤيا ولا تضيق معها العبارة لأن الشاعر والمفكر، هنا، سيّان، يحدثان تواطؤا بهيّا بن الرؤيا والعبارة كما قال درويش نفسه.

إن محمود درويش، في هذه السيرة الشعرية، يقفز على مرحلة الشباب التي تؤرخ لها الأيقونة الدالة (بطاقة هوية)، قاطعاً مسافة زمنية بعيدة ليستعيد حالة إدراكية سابقة عليها، غامضة، ولكنها حالة كان الحدس والحواس فيها وسيلة إدراك للمكان ولهويته، وهو ما يظهر، بكثافة شديدة، في نص (كوشم اليد في معلقة الشاعر الجاهليّ).

(كان جناحي صغيرا على الريح عامئذ
كنت أحسب أن المكان يُعرّف
بالأمهات ورائحة المريمية. لا أحدٌ
قال لي إن هذا المكان يسمى بلاداً،
وأن وراء البلاد حدوداً، وأن وراء
الحدود مكاناً يسمى شتاتا ومنفى
لنا. لم أكن بعد في حاجة للهوية)/ص157.

هــذه مفارقــة أخــرى مــن مفارقــات الإنســان، لمّــا يــدرك في آخــر عمــره أن حدســه الأول القــديم، كــان حصــيفاً وحكــيماً وحاســماً لكنــه يحتــاج دورة كاملة مـن الـزمن ليقـف عـلى هـذه النتيجـة ويـؤمن بهـا. لربمـا لحظـة الطفولــة تجســد الــوعي الأنقــى، لكننــا ننســاه حــين تســتلبنا الحيــاة، والعــودة إلى لحظــة الــوعي هــذه هــي عــودة إلى المكــان/ الأصــل، فالمكــان هــو العاطفــة كــما يؤكــد درويــش في القصــيدة نفســها، ولا غــرو في أن يعــود إلى هذا الأصل توسطا بنص للمعري بعد تحويره ليقول:

(جسدي خرقة من تراب، فيا خائط

الكون خطي)(ضباب كثيف على الجسر/ص 140)

التراب أصل الجميـع، إذ هـو أصـل واحـد يتفجـر منـه التعـدد وكـل مـا يعــود إلى الواحــد، لا شــك في أنــه يملــك نقاطــا مشــتركة كثــيرة يمكــن الانطـلاق منهـا لتحقيـق الهويـة المنفتحـة عـلى الانـتماء المتعـدد الـذي يختلـف دون أن يـقصي الآخـر أو ينسـخ وجـوده، فهنـاك متسـع للجميـع في المكان، متسع للعيش والحياة.، يصرخ الشاعر:

(لا أريد مكانا لأدفن فيه

أريد مكانا لأحيا، وألعنه لو أردت....

وحملق في الجسر: هذا هو الباب.

باب الحقيقة. لا نستطيع الدخول ولا

نستطيع الخروج

ولا يُعرف الشيء من ضده)(ضباب كثيف على الجسر/ص 145)

فالمكان هو الحياة، والحياة ليست شيئاً ضد الموت، المكان هو العاطفة سواء هدأت العاصفة أم لا، والمكان هو الأثر المنغرس في النفس والروح والشعر كوشم اليد في معلقة الشاعر الجاهلي، فآثار المكان نحفظها في المدارس ونسمعها في الأغاني و تتسرب عبر الشعر وتنقد من الغربة القاتلة، فخارج المكان والتراب، تكون غريباً، ونحتاج إلى الجسر بوصفها معادلاً رمزياً للطريق لكي نعود إلى المكان حيث تصبح إمكان تقبل الاختلاف ممكنة ويصبح للضد معنى إيجابياً لمّا يعرفنا بالآخر المختلف، لكنه جسر يسكنه ضباب كثيف يجعل الطريق غامضة ومحفوفة بالمخاطر، بالموت، فلا بد من يوم فريد كيوم الثلاثاء، مثلاً، حيث يكون الجو صافياً، ولا بد من يد واحدة تنشر هذا الصحو، وهي جميعا معادلات للحياة المنشودة، تلك الفسحة الجميلة التي غيبتها المنغصات الكثيرة في هذا الكون.

تأسيساً على كل ما سبق تكون نصوص ديوان "كزهر اللوز أو أبعد" علامة على ما أسميناه تسامي الأنساق، حيث الرؤيا الثقافية المنفتحة المشبعة بالحياة والأنا المتعددة التي تحتوي الآخر، وما فكرة المثيل التي يستسعفها محمود درويش حين يفصل عن أناه ذوات أخرى إلا دليل على هذا التسامي حيث الإيمان بحق الآخر في الوجود وفي الإفصاح عن رؤاه دون خوف، ودون أن يضطر لكبت مشاعره الحقيقية بسبب العنف. فالأنا التي تؤمن بالغيرية والاختلاف والطباقية هي، دائماً، معنية بآلام غيرها. الأنا التي تتشظى إلى اثنين لتعرف الشيء من ضده، ويصير الضد إحدى مرايا الذات، تلك المرايا التي تنقلك من

الـواقعي إلى الخيـالي، مـن الـوعي إلى اللاوعـي، مـن الحقيقـة إلى المجـاز، ومــن الــذات إلى الآخــر. تتــذكر الغائــب ولا تــنسى الحــاضر. تســتعمل حواســها في ردة الــوعي الجميــل إلى الطفولــة البعيــدة حيــث الصــفاء المطلـق وحيـث الحقيقـة، الـذات الضـاجة بـالجمال وبالغنائيـة الفاتنـة التي تستضـمر المعانـاة مـع المنفـى، ذلـك الـذي قـال عنـه إدوارد سـعيد إنـه خلفيــة المشــهد الملحمــي، هــذا المشــهد الــذي ينقلــه السرد في جميــع النصــوص، خاصــة المطــولات منهــا المندرجــة ضــمن العنــوان الــداخلي (منفــى) وهــي (يــوم الثلاثــاء والجــو صــاف- ضــباب كثيــف عــلى الــجسر- كوشـم اليـد في معلقـة الشـاعر الجـاهلي- وطبـاق). والتـي تقـوم جميعـاً عــلى حواريــة بــين أصــوات تختلــف وتــأتلف، تنــاقش الممكــن الوجــودي وهويـة الـذات ومصـيرها، تنـثر وصـاياها ورؤيتهـا للعـالم، تعلـن سـخريتها من كل حدٍّ، تهاب الموت، وتبحث عن فرح شاذٍّ، عن الحياة يقينا.

إن محمــود درويــش شــاعر رؤيــا ثقافيــة، وهــي الرؤيــا التــي تقــوم عــلى مــا البينيــة، أو لنقــل هــو شــاعر إنســاني اســتطاع أن يتســامى عــلى الشرط السـياسي والثقـافي الـذي كـان متوقعـاً أن يسـحق مشروعـه الحيـاتي الشــخصي أمــام ســطوة سياســية جبــارة اســمها القضــية الفلســطينية، وأمــام حــال ثقافيــة تراجــع فيهــا الاهــتمام بالشــعر لصــالح أجنــاس أخــرى صــارت جماهيريــة. إنــه كــما الشــاعر الكــوني أورفيــوس وهــو يلــيّن قبضــة تلــك الشروط ويخـرج منهـا بصـيغة شـعرية اسـتثنائية تجمـع بـين المتعـة الجماليـة وبــين مســعى التغيــير الــذي يطهــر قارئيــه حــين يخلــق تلــك الألفــة مــع

منغصات الحياة من موت ومنفى واغتراب، ويجعل منها حالات إنسانية ضمن شكل شعري مثخن بالغنائيات الدرامية وبالسرد الماتع.

إن هذا مقترب أوليّ،والمستضمر الثقافي والفني أبعد غوراً ولا بد من معاشرة أطول لهذه النصوص التي لا تفصح عن دررها إلا حين تسمعها بحب، وهي تعبر بصمتها الفاتن عن الخفي. تلزمنا، إذن، رحلة إلى اللاوعي لوصف زهر اللوز، ونحتاج للعودة إلى الأداة النقدية لجعلها أشبه بالنصوص، فالشبه أحيانا إحدى السبل التي تجعلنا أقرب إلى روحها، ولا اقتراب من الجسد دون مناجاة الروح. وحسبنا هنا أن نطوع الأداة الثقافية لتلامس الجانب الواعي في التجربة، وتستكنه المضمر الثقافي دون التوغل الأعمى في عيوبه التي لا بد للنقد الثقافي من كشفها وجعلها تطفو لتظهر للقارئ، شرط أن تتحقق فعلاً في الخطاب، ولا يبنى وجودها على قراءة في النوايا أو عزل الشواهد النصية حتى لتصير يتيمة دون جذرها الأصلي وسياقها الخاص، مع ضرورة تلافي التأويل البعيد عن النص الذي لا يلتقط إشاراته وعلاماته ولا ينتبه لإفصاحاتهما. فالشعر، الروح الحية أبداً، لا يمكن أن تُختزل في جسد حامل للنسق المعيب ولا يمكن أن تستسلم لوصف قيمي يعتبره جرثومة حاملة لعيوب اعتورت الشخصية العربية وجنت عليها.

- التركيـــــب

إن نشاطية النقد الثقافي ترمي إلى تفكيك أنساق الخطاب، سواء كان إبداعياً أم لوغوسياً خالصاً أم مقدساً، وهو معني بنقد الذهنية المتمركزة الناسخة للغير، المحتقرة له، والساعية إلى الهيمنة والاحتواء والإلغاء دون اعتراف بحق هذا الآخر في الوجود والرأي، أي ما يسميه عبدالله الغذامي قبحيات الخطاب، وهي قبحيات منغرسة، حقّاً، في تفكير الناس وفي المؤسسة الرسمية وتتخذ أشكالاً متنوعة من التلبس في الخطاب، ليس أقلها الاختباء من تحت عباءة الجمالي/ الشكلي. فالنقد الثقافي خطاب في نقد المتعة، مضاد لإنتاج الهيمنة بوساطة أنظمة ثقافية تعطل الوعي الناقد وتدخله في سيرورة طويلة من التلقي السلبي الذي من نتائجه القاتلة تكوين شخصية مشوهة بالعيوب السلوكية وأنماط تفكير مستلبة وطيّعة في يد المؤسسة الرسمية والخطاب النسقي عامة. هذا مشروع نقدي كبير ابتدأه الغذامي، كما رأينا، في كتابه (النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية) مستنداً إلى إبدالات نقدية وفكرية متنوعة: الدراسات الثقافية مع مركز برمينغهام، نقد ثقافة الوسائل مع غوستاف كاللنر، التاريخية الجديدة مع ستيفن غرينبلات ولوي مونتروز، الناقد المدني عند إدوارد سعيد، النقد الثقافي عند فنسنت ليتش... مستسعفاً، في الوقت نفسه، النقدَ والتجاوزَ تُجاه هذه النماذج الإرشادية، بما يمكّنه من تلافي سقطاتها النظرية والإجرائية، قصدَ التأسيس لنظرية عربيّة في النقد الثقافي

تـوائم موضـوعها الـذي هـو الذهنيـة النسـقية العربيـة في علاقاتهـا المركّبـة والمربكة.

من ثم كانت البلاغة العربية البراديغم الثاني الذي اشتغل عليه الغـذامي محينا في أدواتها وقصديتها عن طريق تفعيل نقلة في مصطلحاتها ومفاهيمهـا التي تلبست، ولزمن طويل، بلبوس المؤسسة الرسـمية (مؤسسـة النقـد الأدبي) التي أعلن الغذامي موتها، وهو ما اعتبرناه مفارقة وقع فيهـا، إذ إعـلان مـوت النقد الأدبي هو استعادة لا واعية للنسق الناسخ؛ بل إنـه إحـدى أبشـع أنـواع الإلغاء. فالقتل، في جوهره، ليس مجرد حجر ظـرفي، أو هيمنـة قاسـية تعـترف بحق الحياة؛ وإنما إلغـاء كامـل للوجـود، وإن تحفظـه عـلى لفظـة "المـوت" لا يلغي هذا المعنى الناسخ الذي تتضمنه، ناهينـا عـن حـدّ مفهـوم النقـد الأدبي الذي هو، في تصوره، معنيٌّ، على نحو مطلق، بكشف الجمالي وتسويغه، وهـو ما كان وظيفة البلاغة العربية والنقد الأدبي النصي (البنيوية خاصة)، وليس كل النقد الأدبي الحـديث الـذي يشـمل مقاربـات مختلفـة مـن النقـد التـاريخي، فالنقد الماركسي والبنيويـة التكوينيـة، انتهـاء بجماليـة التلقـي... التـي لم يكـن الوقوف على الشكلي والجمالي غايتها.

إن إعلان موت النقد الأدبي ممثلاً، بالأساس، في البلاغة العربية، لم يمنعه مـن العودة إلى مفاهيمها المحورية (المجاز، التورية..) ليجعلها تدل دلالة كليـة تـرتبط بالخطاب، وليس الدلالـة فقـط عـلى الاسـتعمال الفـردي للفظـة (المجـاز الكـلي) وتضمّن الأنساق المضمرة التي ليست في وعي الكاتب أو القارئ مع نسخ النسـق

الظاهر(التورية الثقافية)، وهي نقلة محفوفة بكثير من المخاطر ليس أقلها، كما رأينا، صعوبة فكاك هذه المصطلحات من المفاهيم التي تلبستها في ظل مؤسسة البلاغة ممّا نجم عنه توظيف هذه الأدوات في مقاربة الخطاب الشعري أكثر من خطابات أخرى، كما أن مصطلحات (المؤلف المزدوج، الجملة الثقافية، الدلالة النسقية...)، تجعل المؤلف ضحية مطلقة للأنساق الثقافية، وتبرئه من إنتاجها ونشرها في مقابل جعل الثقافة المعنيّ الأول بإنتاج الجملة الثقافية والدلالة النسقية أو بعبارة جامعةٍ تسريب الأنساق المضمرة إلى ذهنية المؤلف والقارئ معاً دون وعي منهما. وهي نتيجة رفضناها لأن الثقافة، في عمقها، مكونة من أفراد قد ينتظمون ضمن مؤسسات ويسعون إلى الهيمنة وإنتاج الخطاب المتمركز عن وعي وتخطيط مسبقين، ولا يتوانون في استعمال جميع الأساليب التي تسعفهم في ذلك بما فيهما الإبداع، وقد رأينا كيف أن شعر النقائض كان إحدى هذه الوسائل التي تلهي العامة عن الخوض في أمور سياسية حاسمة.

وقد كان الشعر إحدى أخطر الخطابات التي اعتبرها الغذامي حاملة للأنساق الثقافية المضمرة؛ التي جنت، في نظره، على الشخصية العربية ووصمتها بعيوبه؛ بل إنه وصفه بالجرثومة المستترة بالجماليات التي تتضمن شخصية الشحاذ والمنافق (الشاعر المداح)، والطاغية الثقافي (الشاعر الهجّاء)، والمؤسِّسة للخطاب المتعالي المُحَقّرِ لخصومه والراغب في سحقهم وإلغائهم ، ابتداءً من عمرو بن كلثوم، مروراً بالمتنبي وأبي تمام، وليسَ انتهاءً بنزار

قباني وأدونيس، وهو تصور محفوز بموقفه السالب من الجماليّ والشكليّ الذي يعتبره أداةً أصابت فعل الاستقبال لهذا الخطاب الجماهيري، بالعمى الثقافي لمدة طويلة. ولقد سجَّلنا أن الغذامي يضمّن، في هذا الموقف السلبي من الشكليّ والجماليّ، محاولةً نسقيةً في تنميط الخطاب الشعري، وجعله شبيها بخطابات لوغوسية أخرى حينما يرمي اللغة الشعرية بالتعالي عن متلقيها بسبب مجازاتها واستعاراتها دون اعتبار كونها مقومات تحفظ خصوصية الشعر، فيدعو الشعراء إلى استعمال لغة وسيطة تتموقع بين الفصحى وبين اللغة المحكية،كما أن الأداة النقدية الثقافية كانت تعتمد الانتقاء والانتخاب الذي لم يخلُ من بروكستية ضخمت من هول الشعر وأثره وبرأت السياسة الفاعل الحقيقي الأخطر، بل التي جعلت من الشعر إحدى أدواتها لتمرير الأنساق المعيبة المعطلة للوعي الناقد، وذلك، كما نعلم، أحد أشكال تعامل الأنظمة غير الديمقراطية مع مواطنيها (أو رعاياها)، وبالتالي فإن العمى الثقافي أصاب أداة النقد الثقافي وهي تقارب الشعر، مضمنة رغبة جامحة في إلغائه، مثلما رامت في مرحلة أولى إلغاء النقد الأدبي. ولم يكن غريبا أن يتوج هذا التصور بالقول إن محمود درويش أحد أعظم شعراء العربية في العصر الحالي ناثر وليس شاعراً، وهذا الموقف السلبي من الشعر يفسر كيف تقلبت الأداة نفسها بين اعتبار ابتعاد لغة أبي تمام عن لغته عصره القريبة من الواقع سببا في رجعية شعره، وبين التغاضي عن هذه الصفة المنغرسة بقوة في شعر نزار قباني، من أجل تثبيت صفة الحفيد الفحل في منجزه، وهذا

الاضطراب الذي يصيب الأداة لا يلغي، بأية حال، أن النقد الثقافي مع الغذامي نبه إلى مناطق ثقافية خفية حفل بها ديوان العرب ومنها كثير من العيوب التي لا نزال نستعيدها في سلوكنا.

ولأن النسق الثقافي يمتلك القدرة على التغلغل في مختلف بنيات الخطاب فإنه تملك بشكل أخطر الخطاب الديني، خاصة مع وجود ذهنية نسقية تقول بالحجر على من يدخل في إطار المدونة الفقهية، وهو الحجر الذي لم يلتف إليه الغذامي، حين دخل في كتابه (الفقيه الفضائي) هذه المدونة العظيمة، منطلقاً من تصور للفقه يعتبره ثقافة في الرأي والاختلاف. وهي مغامرة تروم تفكيك الذهنية النسقية التي تصادر حق الناس في التعامل مع النص الديني تحت مقولات نسقية من قبيل اعتبار الفتوى رأيَ الدين، بما يمنح رأي المفتي من قداسة مطلقة تجعل من مخالفيه كفاراً يواجهون الإرادة الإلهية، وليست رأيا في الدين قابلاً للنقاش والأخذ والرد والمراجعة. ومصطلح العاميّ الذي يجعل فئة مخصوصة (تحمل تأهيلا شرعيا) معنيةً وحدها بممارسة الإفتاء، فضلا عن مفهوم حجب الفتوى ومفهوم سد الذرائع (الوسائل) ومفهوم صناعة الذات الخائفة.

وينيط الغذامي وظيفة تغيير الذهنية وكسر سلطتها المتمركزة والمقدسة بالفقيه الفضائي بوصفه صيغة ديمقراطية للتغيير خاصة أنه يوظف وسائط الاتصال الحديثة ويطوعها في إنتاج خطاب ديني وسطي يؤمن بالاختلاف ويقاوم سلطة المؤسسة الرسمية التي تنحو نحو الحظر والرقابة والمنع وتصفية الآراء التي تتوائم سياستها.

وقد لامست الأداة النقدية الثقافية في الكتاب، بعمق، مظاهر النسق الثقافي المقدس في التعامل مع الخطاب الديني؛ بيد أن اقتراح الفقيه الفضائي بوصفه صيغة تغيير مهمة لا تخلو أيضاً من مثالب، إذ الفتح المطلق لمسألة الإفتاء أدى إلى ظهور فتاوي التكفير الكثيرة التي تبيح قتل المختلفين في الرأي، ذلك يحدث من قبل فقهاء فضائيين يستعملون سلطان الوسيلة الثقافية وكثير منهم يفعل ذلك خضوعاً لأجندات سياسية محلية ودولية ترمي إلى صناعة صورة منمطة للمسلمين والعرب لتنفيذ مخططات جهنمية للسيطرة على السلطة أو الهيمنة على مصادر الطاقة المستقبلية.

إن الصورة ووسائط الاتصال الجماهيرية لعبت فعلاً دوراً حاسماً في الثورة على التصنيف المؤسسي لثقافة المركز التي كانت تعتبر مثقفاً وعالماً كل من يجيد الكتابة، أما الأميّ فاحتقرته وحرمته من دوره المجتمعي في بناء حضارة وطنه ونسبت إليه كل أنواع التخلف. ففي ثقافة الصورة دخلت فئات واسعة إلى مجال الاستقبال الثقافي بعد أن كانت مغيبة قسراً لأسباب ثقافية (كالأمية) أو اقتصادية (عدم القدرة على شراء الكتب). وهذا المشترط الديمقراطي الجديد أدى إلى تحولات عميقة في النظر إلى علاقة القراءة بالثقافة وعلاقة الأمية بالتخلف الحضاري وانفرز عن ظواهر جديدة كالأكثر مبيعاً ونتائج إيجابية جعلت من أميين لا يقرؤون ملمين بعلوم ومعارف متنوعة بفعل مراكمة خبراتهم من مشاهدة برامج يتحدث فيها متخصصون في مجالهم غير أن الصراع بين النخبوي/الرسمي والشعبي/ الهامشي لا يزال قائماً مادام أن من يتحكمون في الوسيلة

الجديدة ويجيدون استعمالها هم من القراء (النخبة في التصنيف المؤسسي).

وجملة القول إن النسق الثقافي المضمر لا يتغير، وإنما يتغير نوع الخطاب الذي يتدثر فيه، إنه يغير فقط صيغه ومفاهيمه، فبينما تأتي صيغ الفحولة والهجاء المقذع والمدح الزائف واستعمال اللغة المتعالية البعيدة عن فهم العامة والتخويف والترهيب وتحقير الآخر والخطاب السحراني المضاد للمنطقي... كمقومات نسقية أصّلها الشعر، فإن مفاهيم العاميّ، الحجر، حجب الفتوى، الرأس المقدس، سد الذرائع... هي تلوينات جديدة يتلبسها النسق الثقافي في الخطاب الديني حيث تتخذ شكلا مقدسا، ثم يأتي الصراع بين النخبوي والشعبي حول امتلاك الوسيلة التواصلية الجديدة وإنتاج المعنى والثقافة أشكالاً أخرى للصراعّ الذي ترمي فيه ثقافة الهامش إلى تبديد الصور النمطية التي كرستها النخبة عن الأمي باعتباره سبب التخلف الحضاري وإشاعة أن القراءة هي الوسيلة الوحيدة للثقافة.

ولأننا نرى أن الأنساق الثقافية، خلافاً لتصور الغذامي، لا تتسرب في جميع الأحوال عن طريق الثقافة في غياب وعي تام من الخطاب الذي تسكنه ومن مؤلفه، وإنما هناك إمكانية أن يتسامى الشعر، المتهم الرئيس عند الغذامي في جريمة الأنساق، على الأنساق الثقافية المعيبة، فقد قلنا بمفهوم الرؤيا الثقافية التي هي رؤيا منفتحة ومشبعة بالحياة تقول بالأنا المتعددة التي تحتوي الآخر وتستحضر صوته المغيب في ثقافة التمركز والذي تجسد في المثيل

والقرين المصاحب لذات محمود درويش في ديوانه الباذخ (كزهر اللوز أو أبعد)، حين تنفرز عن أناه ذوات أخرى، تجسيداً للحق المقدس في الوجود المتعدد، وفي استبطان الآخر المختلف مشاعرَه ورؤاه دون خوف من سطوة الحظر والمنع والنسخ، وهي جميعا أشكال للتسامي الوجودي في رؤيا ثقافية تؤمن بالغيرية والاختلاف والطباقية يبثها الشعر مع درويش بكل الفتنة اللازمة، ولقد كان المفهوم الإجرائي، البليغ الثقافي، أداتنا النقدية الثقافية الخاصة لملامسة أشكال هذا التسامي ضمن ما سميناه الرؤيا الثقافية عند محمود درويش، وهي محاولة منا لتطويع الأداة الثقافية حتى تبئر على الجانب الواعي في التجربة الشعرية وتستكنه المضمر الثقافي دون حصر الغاية منها في التوغل المغالي في عيوب الشعر.

هذه خلاصة النتائج التي توصلنا إليها في هذه الدراسة التي تستسعف النقد الثقافي بوصفه فعالية نقدية متجددة ومنفتحة على مقتربات متنوعة لكشف مضمرات الخطاب وبنياته الثقافية القصية، دون التماهي مع كل أدواته التي أصل لها الغذامي التي تَلَبّسَها النسق الثقافي الناسخ في أكثر من سياق وأكثر من إجراء نقدي، كما رأينا، بالموازاة مع الاستفادة من أدواته للتعامل مع النص الشعري بما يتجاوز الرؤية السلبية التي وجهت مقترب عبدالله الغذامي له، عن طريق اقتراح أدواتنا النقدية الخاصة ممثلة في (الرؤيا الثقافية، والبليغ الثقافي) بوصفهما أداتين إجرائيتين أوحى لنا بهما النص المقارَب، فللنصوص أيضاً رؤاها الثقافية الخاصة التي تفصح لناقدها عن أدوات الاشتغال التي تناسبها.

لائــحة المصادر والمراجع.

- القرآن الكريم.

المصادر:

- عبدالـلـه، الغذامي:
  - النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركـز الثقـافي العربي، ط1، الدار البيضاء- بيروت، 2000.
  - الثقافـة التليفزيونيـة، سـقوط النخبـة وبـروز الشـعبي، المركـز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء- بيروت، 2005.
  - الفقيـه الفضـائي، المركـز الثقـافي العـربي، ط 1، الـدار البيضـاء- بيروت،2011.
  - اليد واللسان، سلسة كتاب المجلة العربية، ع 172، 2011.
- محمود، درويش: كزهر اللوز أو أبعد، رياض الريس للكتب والنشر، ط3، بيروت- لبنان، 2009.

المراجع:

- أحمد، مطلوب: معجـم النقـد العـربي القـديم،ج2،دار الشـؤون الثقافيـة العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد،1989.
- بنعيسى، بوحمالة: مضـايق شـعرية، منشـورات بيـت الشـعر في المغـرب، ط1،الدار البيضاء- المغرب، 2013.

- جابر، عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء- بيروت، 1992.
- سامية، بن عكوش: الطباقية أسلوب للتواجد والمقاومة في فكر إدوارد سعيد"، ضمن كتاب: إدوارد سعيد، الهجنة، السرد، الفضاء الامبراطوري، مجموعة من المؤلفين، ابن النديم للنشر والتوزيع، وهران- الجزائر، ط1، 2013.
- سعيد، علوش: نقد ثقافي أم حداثة سلفية، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، ط1،الرباط- المغرب 2007.
- صلاح، فضل: محمود درويش، حالة شعرية، كتاب دبي الثقافية، الإصدار 28، ط1، سبتمبر- 2009.
- عبدالعزيز، السبيل : الشعرنة بين السياسة والشعر، ضمن "الغذامي الناقد: قراءات في مشروع الغذامي النقدي"، كتاب الرياض، ع 97و98،الرياض-السعودية، ديسمبر 2011- يناير 2002.
- عبدالعزيز، حمودة: الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، سلسلة "عالم المعرفة"، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، ع298،الكويت، نونبر 2003.
- عبدالله، الغذامي. عبدالنبي، اصطيف: نقد أدبي أم نقد ثقافي، دار الفكر،ط1، دمشق- سوريا 2004.
- عبدالمنعم، تليمة: مداخل إلى علم الجمال الأدبي، عيون المقالات، ط 2، الدار البيضاء- المغرب، 1987.
- ميجان، الرويلي. سعد، البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط5، الدار البيضاء- بيروت، 2007.

المترجمة:

- أمارتيا، صن: الهوية والعنف، ترجمة: سحر توفيق، سلسلة "عالم المعرفة" ، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت،ع352، 2008.
- بول، أرمسترونغ: القراءات المتصارعة: التنوع والمصداقية في التأويل، ترجمة: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة،ط1، بيروت- لبنان، 2009.
- جاك، شورون: الموت في الفكر الغربي. ترجمة: كامل يوسف حسين، سلسلة "عالم المعرفة"، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع76،أبريل 1986.
- جون بول، سارتر: ما الأدب؟، ترجمة: محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر، د-ط، د- ت.
- رامان، سيلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للنشر، القاهرة، 1998.
- الطاهر، لبيب: سوسولوجيا الغزل العربي، ترجمة: مصطفى المسناوي، دار الطليعة وعيون المقالات، الدار البيضاء- المغرب، 1987.
- فنسنت، ليتش: النقد الأدبي الأمريكي، من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ترجمة: محمد يحيى، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، د ط، القاهرة- مصر،2000.

الدوريات والجرائد:

- أحمد، الشهاوي: سنوات محمود درويش في مصر، جريدة "القدس العربي"، ملف خاص بمناسبة أربعينية محمود درويش، ملحق خاص، 21/20 سبتمبر 2008.
- سامر، أبو هواش: حوار مع محمود درويش، انظر مجلة "نزوى" العمانية، ع 29، يناير 2002، منشور في موقع المجلة على الإنترنيت بتاريخ 14-07-2009، تحت رابط: .http://www.nizwa.com/articles.php?id=1605
- عبدالرحمان، عبدالسلام محمود: وعي الشعر، قراءة تأصيلية في اللغة والمصطلح النقدي، سلسلة "عالم الفكر"، ع1، م34، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يوليو- سبتمبر 2005.
- عبدالله، الغذامي: محمود درويش ناثر وليس شاعرا،جريدة "الجزيرة السعودية"، ع143، 6مارس 2006، على الرابط http://www.al-jazirah.com/culture/06032006/speuss8.htm
- محمود، قرني: محمود درويش تحت سماء القاهرة، جريدة "القدس العربي"، ملف خاص بمناسبة أربعينية محمود درويش، ملحق خاص، 21/20 سبتمبر 2008.

المواقع الإليكترونية:

- موقع جريدة "الجزيرة السعودية"http://www.al-jazirah.com
- موقع جريدة "القدس العربي" اللندنية /http://www.alquds.co.uk
- موقع مجلة "نزوى" العمانيةhttp://www.nizwa.com
- موقع "ويكيبيديا"، الموسوعة العالمية الحرةhttp://ar.wikipedia.org
- موقع " يوتيوب" العالمي /http://www.youtube.com

عبدالرزاق المصباحي

- باحث وكاتب مغربي.
- حاصل على شهادة التبريز في اللغة العربية 2014.
- حاصل على شهادة الماستر المتخصص في المناهج اللغوية والأدبية لتدريس اللغة العربية من المدرسة العليا للأساتذة بمكناس سنة 2013.
- حاصل على شهادة الأهلية التربوية (الأستاذية) لتدريس اللغة العربية بالثانوي التأهيلي من المدرسة العليا للأساتذة بمكناس سنة 2011.
- حاصل على دبلوم المركز التربوي الجهوي بمراكش (الأستاذية بالثانوي الإعدادي) سنة 2006.
- صدر للكاتب بالاشتراك في الشعر:

- سحر الجوى، منشورات الكلية المتعددة التخصصات بآسفي، المغرب، ط1، 2006.
- عشر ليال وليلة نسائم عبدة، منشورات الديوان، آسفي- المغرب، ط1، 2007.

- وفي النقــد :

- (مدارج الهوى: دراسات وشهادات)،منشورات الديوان، ط1،آسفي- المغرب 2007.
- (الكلم والضوء وما إليهما)، منشورات جمعية محترف الكتابة، فاس- المغرب ط1، 2012.

- نشر دراساته وبحوثه في المجلات والجرائد والملاحق الثقافية المغربية والعربية (القدس العربي، المجلة العربية، المنعطف الثقافي، العرب الدولية، الدوحة القطرية، أبابيل السورية، أخبار اليوم المغربية، جريدة المساء المغربية، الأحداث المغربية...)
- شارك في عدد من الندوات العلمية واللقاءات الثقافية والتربوية.

النقد الثقافي من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثقافية



إن ما نقترحه، في هذه الدراسة، يتمثل في تتبع آليات النقد الثقافي عند عبدالله الغذامي من زاوية قدرتها على كشف الأنساق الثقافية المضمرة داخل الخطاب الشعري والذهنية النسقية المتعاملة مع المدونة الفقهية والأنساق الجماهيرية المنفرزة عن عصر الصورة وثقافتها، ومدى نجاحها في تلافي تعميمية الأحكام وبروكسيتها أثناء بحثها المضني عن الأنساق الناسخة وكشف حركيتها،

بعبارة أخرى قدرتها، أي آليات النقد الثقافي، على جعل الخطاب المقارَب في حال (التابع المختلف) الذي طرحه بول أرمسترونغ، والذي يعني "علاقة النصوص بمن يحكم عليها بأن تكون تابعة لمقاصده وغاياته وقناعاته، ومستقلة عنها في آن واحد"، ما يعني تلافي امتلاك الخطاب في استبداد مغرق وديكتاتوريةمتمركزة.

ولعل هدفنا هو جعل الأداة النقدية الثقافية موائمة لقصديتها، أي أن تجسد ما البينية والغيرية والاختلاف دون التخلي عن حقها الخاص في قراءة خاصة، وهو الرهان الذي نطمح إليه من خلال استسعاف مفهومي "البليغ الثقافي والرؤيا الثقافية" اللذين نطرحهما بوصفهما مصطلحين إجرائيين نستسعفهما في قراءتنا الثقافية لديوان محمود درويش (كزهر اللوز أو أبعد).

ISBN 978-9953-594-27-9

9 789953 594279

مؤسسة الرحاب الحديثة
للطباعة والنشر والتوزيع

تليفون: 00961 3 359788 فاكس: 00961 7 241032
ص. ب: 11/3847 بيروت - لبنان
alrihabpub@terra.net.lb
ahmad.fawaz@live.com